

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE

La estética neogótica en Cuenca. el caso del artista Eduardo Moscoso y el Prohibido Centro Cultural

**Tesis previa a la obtención del título
de Magíster en Estudios del Arte.**

AUTOR:

FRANCISCO MIGUEL QUEZADA BRAVO

DIRECTORA:

MST. ELSA CECILIA GONZÁLEZ MOSCOSO

CUENCA-ECUADOR

2017



RESUMEN:

Este estudio trata de establecer los elementos simbólicos y metafóricos, así como las categorías estéticas que se encuentran presentes en los géneros erótico, vitalista, tanatológico, exótico, antirreligioso y narcisista, dentro de una trama sincrética. En tales géneros se encuadra la producción creativa del artista Eduardo Moscoso, así como la situación del Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador, propiedad del mencionado artista. En procura de ese objetivo, se recurre a un estudio descriptivo, analítico e interpretativo de lo más representativo de su obra. Para esta tarea se operan analogías que consideran el marco de los aspectos conceptuales e históricos respecto de la estética y sus categorías, el marco de los rasgos estéticos específicos de la corriente neogótica y el movimiento neobarroco, y también el nexo que relaciona lo neogótico y lo neobarroco con el género denominado *vanitas*.

PALABRAS CLAVE

CATEGORIAS ESTETICAS, METAFORA, SIMBOLO, CULTURA, SUBCULTURA, TRIBU URBANA, GOTICO, NEOGOTICO, NEOBARROCO, VANITAS, ARTE, ARTES PLASTICAS, ANTROPOLOGIA URBANA, RELIGION, MUERTE, VIDA, TRASCENDENCIA. EDUARDO MOSCOSO, PROHIBIDO CENTRO CULTURAL.



ABSTRACT:

This study seeks to establish the symbolic and metaphorical elements as well as the aesthetic categories present in the erotic, lively, thanatological, exotic, antireligious, and narcissistic genres within a syncretic plot. In such genres the artist Eduardo Moscoso's creative production, and the situation of the Prohibido Centro Cultural [Forbidden Cultural Center] in Cuenca-Ecuador, owned by the mentioned artist, fit. Toward this aim, this thesis realizes a descriptive, analytical, and interpretive study of the most representative of his work. For this task, we employ analogies which consider the frame of the conceptual and historical aspects regarding aesthetics and its categories, the frame of specific aesthetic features of the neogothic current and the neo-baroque movement, and also the link that connects neogothic and neo-baroque with the so-called *vanitas* genre.

KEYWORDS

AESTHETIC CATEGORIES, METAPHOR, SYMBOL, CULTURE, SUBCULTURE, URBAN TRIBE, GOTHIC, NEO-GOTHIC, NEO-BAROQUE, VANITAS, ART, PLASTIC ARTS, URBAN ANTHROPOLOGY, RELIGION, DEATH, LIFE, TRANSCENDENCE. EDUARDO MOSCOSO, FORBIDDEN CULTURAL CENTER.



ÍNDICE

RESUMEN:	2
ABSTRACT:	3
ÍNDICE	4
Cláusula de Responsabilidad.....	8
Dedicatoria:	10
Agradecimiento:	11
INTRODUCCIÓN	12
Capítulo I. Aspectos estéticos y categoriales.	14
I.1. Estética, semiótica y semiología	14
I.2. Las categorías estéticas.	17
I.2.1. Categorías estéticas clásicas y medievales.....	34
I.2.2. Categorías estéticas modernas y contemporáneas.....	35
Capítulo II. Aspectos semióticos, semiológicos, simbólicos, metafóricos y situacionales.	37
II.1. Michel Foucault (1926-1984) y las heterotopías (Des espaces autres)	42
II.2. La Utopía y el no-lugar.....	43
II.3. Psicoanálisis y estética	44
II.4. Estéticas caníbales	47
Capítulo III. La estética en la corriente neogótica y las subculturas. La estética en el neobarroco. La «vanitas»	50
III.1. Culturas y subculturas.....	50
III.2. Las Tribus urbanas	53
III.2.1. La corriente neogótica	53
III.3. La estética en el neobarroco.....	65



III.3.1. La «vanitas»	66
Capítulo IV. Eduardo Moscoso y el Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador	79
IV.1. Biografía de Eduardo Moscoso	79
IV.2. El Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador	82
Capítulo V. Las categorías estéticas y los elementos simbólicos y metafóricos en la producción de Eduardo Moscoso	88
V.1. Producción tanatológica	88
V.2. Algunos aspectos contextuales sobre el uso ritual y estético del cráneo humano	95
V.3. Producción exótica	101
V.4.- Lo feo, lo horroroso, lo terrorífico, lo macabro, lo satánico	104
V.5. Lo antirreligioso	109
V.5.1. Cristo destruye su cruz	117
V.6. El corpus	119
V.7. Lo narcisista (lo auto proyectico - identificativo)	123
Conclusiones y Recomendaciones	126
Conclusiones	126
Recomendaciones	130
BIBLIOGRAFÍA.	131
Notas	141



Tabla de Ilustraciones:

Figura 1. Texto en letra gótica sobre el concepto de lo feo.....	31
Figura 2. Tzompantli, hilera de varas con cráneos ensartados.	41
Figura 3. Algunos rasgos característicos del movimiento neogótico.	54
Figura 4. Eduardo Moscoso, Trampilla con muñecas en el Prohibido Centro Cultural.....	63
Figura 5. Eduardo Moscoso, Trampilla con explotador y osamentas en el Prohibido Centro Cultural.	63
Figura 6. Antonio de Pereda, Alegoría de la vanidad.....	67
Figura 7. Juan de Valdés Leal: Finis gloriae mundi. Óleo sobre lienzo, 1670-1672.	70
Figura 8. Juan de Valdés Leal, In ictu oculi, Óleo sobre lienzo, 1670-1672.	71
Figura 9. Hans Holbein el Joven, Los Embajadores, 1533.....	73
Figura 10. Autor anónimo, Escuela Cuzqueña, Nuestra Señora de Belén, pintura del siglo XVII.	77
Figura 11. El artista plástico Eduardo Moscoso, propietario y director del Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador.	79
Figura 12. Eduardo Moscoso elaborando una obra.	80
Figura 13. Nota de prensa de una de las primeras exposiciones de Eduardo Moscoso.....	81
Figura 14. El “Prohibido Centro Cultural” en el barrio de El Vado de Cuenca-Ecuador.....	82
Figura 15. Eduardo Moscoso y su esposa Martha Íñiguez.....	83
Figura 16. Vista panorámica de la zona central del Prohibido Centro Cultural, La plataforma que se usa como escenario.....	84
Figura 17. Eduardo Moscoso con el autor y la directora de la presente tesis en las instalaciones del Prohibido Centro Cultural.....	84
Figura 18. Eduardo Moscoso junto al autor de la presente tesis.....	85
Figura 19. Eduardo Moscoso, El cuerpo muerto como motivo artístico.	94
Figura 20. Crâne d'ancestre, Asmat, Papouasie (Indonésie) [Cráneo de ancestro, Asmat, Papúa, (Indonesia)], Musée du quai Branly de París.	96
Figura 21. Eduardo Moscoso, Accesorio joyero.....	97
Figura 22. Damien Hirst, For the love of God [Por el amor de Dios], 2007.	100
Figura 23. Eduardo Moscoso, Composición exótica.	101



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Figura 24. Eduardo Moscoso, Composición para el Templo Arutam.	102
Figura 25. Eduardo Moscoso, Columna totémica en el Prohibido Centro Cultural.	103
Figura 26. Eduardo Moscoso, Composición de cráneo con cabeza de cabra.....	105
Figura 27. Eduardo Moscoso, Cráneos-trofeo con potencial metafórico.....	106
Figura 28. Eduardo Moscoso, El ἔρως [érōs] y el θάνατος [thánatos], metáfora de la relación categorial vida-muerte.	106
Figura 29. Eduardo Moscoso, Composición en la que lo erótico se sitúa en lo exótico.....	108
Figura 30. Julio Mosquera, El hecho de pensar en Dios ya es un pecado.....	111
Figura 31. Bautismo de Cristo, Siglo XI.....	112
Figura 32. Miguel Angel Buonarrotti, Cristo desnudo. Sancto Spirito de Florencia.	113
Figura 33. Miguel Angel Buonarrotti, Cristo de la Minerva, Iglesia de Santa Maria sopra Minerva de Roma.	114
Figura 34. Hans Holbein el Joven, Cristo en el Sepulcro, 1522, Kinstmuseum, Basilea.	115
Figura 35. Eduardo Moscoso, sin título, alude a Cristo en la morgue, 2009.	115
Figura 36. Eduardo Moscoso, Cristo cuelga de la cruz y Cristo se desprende de la cruz.	116
Figura 37. José Clemente Orozco, Cristo destruye su cruz, 1943.	117
Figura 38. Eduardo Moscoso, Cristo destruye su cruz, escultura en madera policromada. Vista de frente.....	117
Figura 39. Eduardo Moscoso, Cristo destruye su cruz, escultura en madera policromada. Vista de costado derecho y vista posterior. Cristo triunfa sobre la muerte pisoteando los cráneos.	118
Figura 40. Eduardo Moscoso, Cristo destruye su cruz, escultura en madera policromada. Detalles del rostro.....	119
Figura 41. Eduardo Moscoso, Composición con reproducción de cuerpo muerto.	120
Figura 42. El artista Eduardo Moscoso como Cinecéfalo. Detalle de la composición en la que lo erótico se sitúa en lo exótico.....	123
Figura 43. El artista Eduardo Moscoso como Cristo. Detalle de la composición, sin título, que alude a Cristo en la morgue, 2009.....	124



Yo, *Francisco Miguel Quezada Bravo*, autor de la tesis “La Estética Neogótica en Cuenca. El Caso del Artista Eduardo Moscoso y el Prohibido Centro Cultural”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación, son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 10 de enero de 2017

Francisco Miguel Quezada Bravo

C.I: 010169395-0



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, *Francisco Miguel Quezada Bravo*, autor de la tesis “La Estética Neogótica en Cuenca. El Caso del Artista Eduardo Moscoso y el Prohibido Centro Cultural”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer; al ser este, requisito para la obtención de mi título de Magíster en Estudios del Arte. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 10 de enero de 2017

Francisco Miguel Quezada Bravo

C.I: 010169395-0



Dedicatoria:

Dedico este trabajo a todos aquellos artistas y filósofos que consideraron a la muerte como un objeto estético, ético y religioso necesario para la vida.

Dedication:

I dedicate this work to all of those artists and philosophers who dealt with death as an aesthetic, ethical and religious object, necessary for life.



Agradecimiento:

Agradezco, a la Mst. Elsa González Moscoso, directora de esta tesis, por su apoyo y sus sugerencias para optimar el desarrollo del tema, así como por recomendar y proporcionar valiosa bibliografía; al artista Eduardo Moscoso, propietario y director del Prohibido Centro Cultural, y también a su esposa e hijos, por su gentil apertura y colaboración; y, al personal del Centro de Documentación Regional "Juan Bautista Vázquez" de la Universidad de Cuenca, que facilitó en préstamo a domicilio la bibliografía principal.

Es mi deber, de la misma manera, dejar constancia de la invaluable colaboración ofrecida por los directivos de la Maestría en Estudios del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y por los catedráticos que impartieron los módulos, quienes, a través de los contenidos de las asignaturas a su cargo y el modo de impartirlas, han enriquecido los planteamientos del presente trabajo. Tal enriquecimiento se ha hecho efectivo, ya sea con el aporte de datos puntuales, así como, tanto más aún, al propiciar las condiciones necesarias y suficientes para la construcción del cuestionamiento crítico y la continua reformulación de los principios fundamentales sobre los que se asientan los planteamientos y propuestas expuestos a lo largo de toda la presente obra.



INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de la presente tesis se refiere a los elementos simbólicos y metafóricos, así como, a las categorías estéticas presentes en los géneros de la producción artística de Eduardo Moscoso y la situación del Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador en el ámbito del arte y sus implicaciones filosóficas. Esto se hace efectivo, una vez que se ha tomado como marco de referencia, nociones de la categorización estética afines a los principales rasgos detectados en la producción del mencionado artista, así como la manifestación de la estética en la corriente de la subcultura neogótica y en el movimiento neobarroco; poniendo especial énfasis en la «vanitas», género derivado de este.

Es de puntualizar, desde un inicio, que, tratándose del énfasis en teoría y filosofía del arte, el presente trabajo da prioridad a los aspectos conceptuales y argumentales (filosóficos y etimológicos) que surjan a partir de los diversos análisis y consideraciones previstas, y no a las obras y su contexto desde lo que sería más bien una crítica del arte o una descripción técnica de tales obras. Por la misma razón expuesta, los aspectos históricos, antropológicos, sociológicos, psicológicos e, incluso, técnicos, constituyen únicamente referentes que posibilitan la visión filosófica; es así que tales aspectos son tratados de modo selectivo, considerando muestras de datos y únicamente en función del referente conceptual y argumentativo que surja en ese momento. En consecuencia, es necesario tener presente más bien que se encuentran disponibles y pendientes de ser abordados varios ángulos de referencia desde los cuales es posible realizar otros estudios de especialidad sobre el tema que nos ocupa y que atañen a las disciplinas *ut supra*.

No obstante, la singular producción del artista Eduardo Moscoso, y la situación exclusiva del Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador, marcan una manera distintiva de expresión estética. Similares condiciones presentan las características estéticas de la corriente neogótica, las cuales se han tomado como marco referencial prioritario para puntualizar tal situación. Mediante el presente trabajo se ha determinado y se han hecho patentes los elementos simbólicos y metafóricos, así como las categorías estéticas correspondientes que se manifiestan en la producción artística de Eduardo Moscoso y en el entorno del Prohibido Centro Cultural. Esto



permite acercarse a una significativa comprensión, a una justa valoración, así como, a la categorización de tal manifestación artística.

La producción del artista Eduardo Moscoso, el ambiente y la situación del Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador concuerdan con varios de los rasgos de la corriente neogótica, pero también participan de rasgos del neobarroco posmoderno y de la «vanitas» del barroco. De los asuntos al respecto, a partir de estas corrientes, se ocupa la presente tesis.

El sustento conceptual considera, entre sus principales referentes, la teoría de la semiótica y la semiología con sus implicaciones en los símbolos y la metáfora; algunas categorías provenientes del psicoanálisis, tales como el Ἔρως [Érōs] y el Θάνατος [Thánatos]; la propuesta de las heterotopías de Michel Foucault (1926-1984); así como algunas puntualizaciones de la estética caníbal. Se toman en consideración, además, los autores, temas y conceptos que surgen del proceso de investigación, con la pertinencia, coherencia y consistencia en el debido contexto de justificación. Ahondar en tal dirección referencial, a fin de esclarecer los detalles de elementos simbólicos y metafóricos, así como de las categorías estéticas que se encuentran presentes en ellos, es la tarea de la presente tesis. Con esto se posibilita una mejor y más detallada comprensión de esta singular manifestación artística en sus implicaciones y proyecciones correspondientes.



Capítulo I. Aspectos estéticos y categoriales.

I.1. Estética, semiótica y semiología

La nominación de “Estética” fue acuñada por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762); con la referencia etimológica a partir del griego αἴσθησις [a’ísthēsis], sensación, enmarca lo bello dentro de la esfera de la experiencia sensible, así como instaura una particular propuesta sobre los contenidos de la entonces nueva disciplina filosófica. Lo bello recae en la estética por ser un tipo de conocimiento ligado a la sensación y a la percepción sensibles, irreducible a lo puramente intelectual. Contribuyen también al apareamiento de esta disciplina las obras: “Historia del Arte en la Antigüedad” de Johann Joachim Winckelmann (precursor del neoclasicismo) (1717 - 1768), y “Salones” [Salons] (críticas de arte) de Denis Diderot (1713 - 1784).

Las anticipaciones estéticas de Baumgarten marcan un hito importante en la nueva dirección que iba a tomar la disciplina, a la par que descubrían la insuficiencia de los antiguos métodos. Los temas de la imaginación y del sentimiento adquieren ahora especial significación. Baumgarten comprendió que no era solamente el conocimiento *claro* y distinto el que ofrecía coherencia y ordenación, sino que también el conocimiento *confuso* podría ser sometido a congruencia y orden. Había una posibilidad de perfeccionamiento del conocimiento sensible, pero no necesariamente por vía racional, sino por vía de verdad estética. Esta perfección del conocimiento sensible es la *belleza* (*Aest.*, 14), o «pulchritudo cognitionis», que representa la universalidad del concepto de belleza, y no los casos particulares. Discutir si la belleza es la máxima perfección del conocimiento sensible constituye el objetivo concreto de la estética (*Aest.*, 14). Con estas palabras que estaba abierto el camino de la estética como tal (Citado de F. Mirabent, *Estudios estéticos*, I, 194.).



El conocimiento sensible no porque sea sensible deja de ser conocimiento; y, en cuanto tal conocimiento, puede alcanzar su máxima dignidad cuando expresa la belleza. (Estrada Herrero, 1988, p. 36)

Si bien la Estética proponía y propendía a centrarse en la consideración de principios, causas, fines y diversas implicaciones acerca de “lo bello” o “la belleza”, actualmente, “en paralelo” e interdependiente con la Filosofía del Arte, amplía su focalización —e, incluso, deja abierta su precisión— en cuanto a *categorías* se refiere. Es así que considera la experiencia de captación de varias categorías que atañen a la sensibilidad e inteligibilidad, y, por otra parte, ahonda en la propia constitutividad de todas y cada una de las entidades (cosas, hechos y procesos), en cuanto de lo que “les hace ser” —además de “ser lo que son”— “revestidas de la *dignidad* de lo que precisan ser”.

Para las subsiguientes consideraciones tengamos presente que Baumgarten, “dividía la gnoseología, o doctrina del saber, en dos partes: la gnoseología inferior o estética (que se ocupa del saber sensible) y la gnoseología superior o lógica (que se ocupa del saber intelectual). La gnoseología inferior o *aesthetica* es la *scientia pulchre cogitandi*, es decir, la ciencia del pensar ajustado (no, como parece, del pensar «bellamente». [...] Su objeto es la actividad del pensamiento en cuanto se propone poseer un «conocimiento sensitivo» que sea un analogon al conocimiento por razón. La estética se divide en tres partes: la heurística, la metodología y la semiótica. Esta última, en cuanto que trata “los signos en los cuales se expresa la belleza de los pensamientos y de su disposición” (Montoya Véliz, 2012). Se considera así una disciplina, presente desde la antigüedad¹, pero muy enfatizada en nuestros días, con la cual se estudia el arte; y tal disciplina participa significativamente en cumplir con el propósito del presente trabajo.

Los dos tipos de saber antes indicados se hallan organizados, según Baumgarten (siguiendo en ello los supuestos de la llamada «escuela de Leibniz-Wolff»), en una jerarquía continua. Así, el conocimiento sensible es una percepción oscura del conocimiento intelectual, y el conocimiento sensible de lo bello, aunque «perfecto» en su género, constituye una aprehensión menos clara del tipo superior de conocimiento. Podríamos, pues concluir que la estética de Baumgarten es enteramente intelectualista. Y así ocurre, en efecto, cuando nos atenemos a sus



supuestos. Pero como Baumgarten elaboró los temas estéticos con mayor amplitud y sistematismo que sus predecesores, tratando y definiendo las nociones de disposición artística, genio, entusiasmo, etcétera, tales temas —y el «conocimiento» implicado en ellos— llegaron a adquirir, a su pesar, una cierta independencia que explica la posterior autonomía de la estética como disciplina filosófica que trata de los fenómenos artísticos y en particular de lo bello.” (Ferrater Mora, 1994, pp. 324-325)

Revisado tal antecedente histórico-conceptual, podemos considerar, en lo referente a la captación dentro de los objetos artísticos, una particular “captación” de tal “fenómeno”. Tal es el acto en el cual el sujeto observante del objeto o hecho, pasa necesariamente a ser “sujeto participante” —ya que es menester incluir la actual visión de una «estética relacional» similar a como lo propuso Nicolas Bourriaud (1965-) (cf. Bourriaud, 2008).— mantengamos la hipótesis de que existe una “captación sensible” *innata*, de correspondencia senso-afectiva y una captación intelectual *aprendida*, de correspondencia senso-intelectiva. La primera se efectúa en todos los humanos, sin distinción alguna, inclusive en los que presentan cualquier tipo de disfunción en los órganos de los sentidos, la segunda se efectúa únicamente en los humanos con conocimientos de teoría, historia y filosofía del arte.

En la última etapa de la *modernidad* —a la cual la periodización de la historia de la filosofía la denomina *contemporaneidad*—, uno de los núcleos referenciales explicativos que también va a abordar el tema estético, tomará la prioridad temática del lenguaje. Es así que, en términos generales, en esta línea, se manifiestan el neopositivismo, la filosofía analítica y el estructuralismo. Ligadas a este último surgirán y se consolidarán las versiones vigentes en la actualidad de la semiología y la semiótica. Esta, focalizada en el estudio del signo en general y aquella, en el estudio del signo lingüístico y su incidencia en la sociedad.

Es Immanuel Kant el predecesor en introducir la reflexión filosófica por el ámbito de la ciencia. Entendida esta en cuanto su aval empírico y lógico (inductivo, deductivo, analógico, así como analítico y sintético). Es, pues, tal el propósito de las corrientes indicadas. No obstante que las proposiciones estéticas carecen de sentido salvo su adecuación a un lenguaje fiscalista, el neopositivismo y la filosofía analítica en su focalización estética generarán un análisis del lenguaje artístico cuyo máximo representante es C. Heyl (Neopositivismo estético (Carramiñana Ruiz, 1978, p. 221).



I.2. Las categorías estéticas.

Posiblemente hasta ahora, no se haya atendido con suficiente énfasis el tema de las categorías estéticas, en cuanto se dirima: si estas son cualidades o atributos de las cosas; si acaso, entidades constitutivas pertenecientes a un determinado ámbito; si criterios con los que se juzgan las cosas; o si valores, como algo similar a seres ideales, residentes en las cosas (Max Scheler, 1874-1928) o “en-sí” (Nikolai Hartmann, 1882-1950). Es así que —quizá con cierta orientación literaria— se habla de ellas como “impresiones con diversos matices” (cf. Farré, 1950, pp. 254-255) aquí, a las categorías se las mienta como “matices de lo estético”.

El *quid* de la cuestión, desde el punto de vista filosófico, no es tanto el detectar la categoría que funciona en determinada circunstancia artística para explicarla, sino el de si tal categoría se ubica en el objeto, en el sujeto, en la relación de estos dos referentes o en algún otro punto de la situación objetiva o, si ello atañe a la experiencia subjetiva y su objetivación. También es parte importante de tal focalización prioritaria el dilucidar si es posible hablar de una estética ontológica, una estética gnoseológica, una estética axiológica, o si la estética es proclive de constituirse —o, en efecto, se constituye— sin adscripción a ámbito alguno que no sea el suyo propio. Las categorías obviamente van a fluctuar su correspondencia y su pertenencia respecto de las cosas mismas, o respecto del conocimiento o experiencia sensible frente a tales cosas. Cosas a las que la presente situación considera bajo la denominación de obras de arte.

La revisión de propuestas y posturas, en el tema de las categorías estéticas, de la cual nos hemos hecho cargo, focaliza su propósito de acercarse a la propia condición constitutiva de tales categorías. Posiblemente este punto de vista en cuanto estudio, ha sido extraordinariamente descuidado por los filósofos, quienes han abordado el tema de las categorías estéticas ya en el punto en el cual una categoría está operando en una determinada situación o circunstancia. En cambio, desde el punto de vista de nuestro propósito, que es la explicación de la propia constitución de tales categorías, queda mucho por descifrar. Solo desde este propósito —por decirlo así, de escudriñar el trasfondo—, quedará un poco más clara la posibilidad de que



algunas categorías respondan a condiciones de permanencia, por así decirlo, «modélicas» (ejemplares) y objetivas, mientras que otras categorías quizá sean construcciones transitorias, resultado de factores históricos, culturales y, sobre todo, antropológicos, que posibilitan su aparición y acción. Bien podría referirse el primer grupo a una condición «trascendente», permanente y, el segundo a una condición «inmanente», transitoria. V.gr. la categoría denominada «lo perturbador» de May Zindel² pertenecería a esto último, correspondiendo su referente ejemplar y objetivo a «lo caótico» o «lo sismático o discordante» en cambio «la belleza o lo bello» se ubicaría en el grupo anterior; inclusive, la belleza corresponde, en efecto, a un trascendental del ser, a una de sus propiedades más generales: el ser en conveniencia con la sensibilidad. En esta guisa, «la fealdad o lo feo», se ubica como lo contrario, lo opuesto, pero no como lo contradictorio³ de «la belleza o lo bello». En la presente precisión de esta disposición operativa, todo lo que se ubica fuera de la relación directa expuesta, sea esta contraria o contradictoria, corresponde a “lo diferente dentro de un mismo género” (lo que no es, «lo opuesto contradictorio»). Hemos notado e indicado, pues, una resolución posible a tal disposición.

“La “enunciación contradictoria” de una aserción es la contradicción absoluta: mientras lo opuesto dentro del mismo género o serie se llama *contrario*; por ejemplo, lo opuesto contradictorio del *blanco* es *no blanco* y lo contrario es *negro*.” (Kropp, 1961, p. 14) En el caso que nos ocupa, «lo bello» implicará a «lo feo» en alguna de esas tres posibilidades de ubicación, posición y función. Ello se dilucidará luego de algunas consideraciones que trataremos a continuación.

Por otra parte, hemos de mocionar a «la belleza o lo bello». La categoría por antonomasia. Señera en su παρουσία [parusía] [pre-esencia]⁴ en el trasfondo de todas las demás categorías, incluso en el de su contrario “aparente”, «la fealdad o lo feo», en razón de que se trata del propio ser —como lo común a todo— cuando está dispuesto en conveniencia con la sensibilidad.

Asimismo, como que impera la concepción de que todas las categorías se desprenden de «lo bello» en una suerte de variaciones. La cita siguiente, incluso, se refiere a “conceptos”, no a “categorías”:

“De esta manera, los conceptos emparentados con el de lo bello, así los de sublime, cómico, trágico, etc., que en cuanto conceptos de valor se designan como



modificaciones de lo bello o categorías de lo estético (en lo cual se observa que el problema estético del valor tiene una naturaleza camaleónica), pueden resumirse bajo un universal concepto genérico de lo estético.” (Henckmann, 2001, p. 68)

Lo feo, suele considerarse desde la visión de los dualismos opuestos, con un corte tajante, y no desde un continuo unitario, un auténtico σύνολος [sýnolos]⁵. Bien podría establecerse una analogía en cuanto *lo continuo y lo discreto*. La concepción de los opuestos puede encontrar su concreción helénica en Heráclito, amén de los referentes extra-occidentales como el yin y el yang chino 陰陽 y el maniqueísmo persa de *ormus y arhiman*.

La categorización estética se encuentra íntimamente ligada al proceso de ubicación histórica del área de la cultura denominada arte. No nos hemos de detener a polemizar acerca del estatus ontológico de estas últimas manifestaciones anotadas. Por el momento, basta tener presente que la propia noción —y constitución— de «cultura» se encuentra en entredicho por autores como Pierre-Félix Bourdieu⁶ (1930-2002), debido, sobre todo, a las implicaciones impositivas del poder, la dominación y la apropiación en función de tal concepto y entidad. Asimismo, hemos de asumir el reto de enfrentarnos con la noción —y constitución— de «arte», asunto al que habría que dedicar minucioso empeño y un muy extenso trabajo particular de investigación y reflexión.

Por ello, simplemente hemos de proponer la sucinta visión de algunos puntos importantes que suelen ser poco considerados en las visiones generales tocantes al tema.

Arriesgamos la presente definición de arte: “El ámbito de múltiple interacción respecto de toda obra realizada por el ser humano, cuya finalidad sea la expresión íntima y prioritariamente subjetiva, así como la contemplación de lo inmanente hacia lo trascendente.” Lo trascendente puede tomarse tanto en sentido ontológico —más allá del mundo— como gnoseológico; téngase en cuenta que el trascendentalismo kantiano considera lo que está más allá de la experiencia.

Amerita subir un escalón en lo que atañe a la consideración del arte referido a su ubicación pasiva de «cosa», para direccionarlo, de modo activo, en cuanto «hecho» y «proceso».



Menester es también establecer la disposición del arte en el ámbito del valor.

Solo desde la mira referencial de nuestro tiempo presente es posible retroceder desde el punto en el que surge el término latino «ars» («arte») (genitivo: «artis», del arte). Si la línea a seguir es la que corresponde al referente grecolatino, solo es posible encontrar un empate de similitud hacia la producción de la cultura clásica griega, en la que estaba vigente el término τέχνη [téchnē].

En los otros modos de vida y de producción («culturas») «no occidentales» están presentes otros parámetros muy particulares. Desde la visión «no occidental», e incluso, desde esta, en nuestros días, hay que indicar que tales culturas no consideraron separar en «áreas» su «producción cultural» como llegó a hacerlo la cultura occidental. De ser así el arte estuvo presente en ellas formando parte de un «todo de actividad y productividad».

Se debe tener presente que el propio acuño del término toma un referente latino; *arte* se deriva del término «ars», con un significado puntual en el momento histórico de su derivación.

Una vez que surge el *nombre* (significante lógico) «arte» y se establece como *término* (significado lógico), la trama gnoseológica acerca del evento artístico, paralela al proceso ontológico acerca del hecho artístico, va a marcar algunos momentos definitorios que hemos de considerar.

El término «arte» porta el significado de los dos grupos disciplinares de estudio vigentes en el medioevo, cuya denominación corresponde a «artes liberales». Estas comprenden el «trivium» (gramática, retórica y dialéctica) y el «cuadrivium» (aritmética, geometría, astronomía y música) lo que dará cuenta, en su acepción actual, únicamente de la música, la cual forma parte del «cuadrivium».

La música se pensaba que era un arte liberal, ya que se basa en las matemáticas. La poesía era un tipo de filosofía o profecía, una oración o confesión, y de ningún modo un arte. La pintura y la escultura no se clasificaron nunca como artes, bien fueran liberales o mecánicas. Sin embargo, se trataba en efecto de destrezas que se atenían a unas reglas: entonces, ¿por qué no se incluyeron nunca? La razón fue que solo podían haberse clasificado como artes mecánicas, si se hubieran considerado que



eran útiles; y la utilidad práctica de la pintura y la escultura parecía ser insignificante. Esto demuestra el gran cambio que ha tenido lugar desde entonces: las artes que nosotros consideramos artes en sentido estricto, ni siquiera fueron mencionadas en las clasificaciones medievales” (Tatarkiewicz, 2002, p. 87)

Durante el Renacimiento, la producción plástica -*arti del disegno, artes del diseño*- en cuanto pintura y escultura adquiere protagonismo. La adhesión del significado al significante es tan fuerte que aún en nuestros días en la lengua inglesa «art» («arte») y «paint» («pintura») son sinónimos. (cf. paint y sus sinónimos - Palabras en Inglés relacionadas con paint _ Woxikon.co, 2016)

La división entre artes bellas y mecánicas se realizó en la Ilustración.

Fue también entonces cuando se estableció el término de «bellas artes». Este había aparecido casualmente, un poco antes; se había utilizado ya en el siglo XVI por Francesco da Hollanda (*boas artes*, en portugués): se había hecho más conocido durante el siglo XVII, convirtiéndose a finales del siglo en el título de un libro cuyo tema era la poesía y las artes visuales: el libro se titulaba *Cabinet des beaux arts* [*Gabinete de bellas artes*] y fue escrito en 1690 por Charles Perrault. Sin embargo, esto significaba solo un presagio. Hubo que esperar hasta mediados del siglo XVIII para que Charles Batteux hiciera una clasificación completa de estas artes y las aislara explícitamente del resto de las artes. Su libro apareció en 1747 y llevaba como título *Les beaux arts réduits à un seul principe* [*Las bellas artes reducidas a un solo principio*].

A. El grupo de bellas artes que Batteux aisló se componía de cinco artes: música, poesía, pintura, escultura y danza (o para ser más exactos, el arte del movimiento, *L'art du geste* [*el arte del movimiento del cuerpo*]). El autor pensaba que el rasgo característico de estas artes era que todas se proponían agradar, así como imitar la naturaleza.

Así dividió el gran ámbito de las artes (según se las entiende tradicionalmente) en bellas artes, cuya *razón de ser era deleitar*, y en artes mecánicas, cuya *razón de ser* era su utilidad. A estos grupos sumó un tercero, intermedio por decirlo así, cuyas artes se caracterizaban por el placer que producían y por su utilidad; en este grupo incluyó solo dos artes: la arquitectura y la retórica. El principio en el que se basó para dividir las artes no era nuevo: dividir las artes según deleitasen o fueran útiles, clasificarlas en miméticas o inventivas era algo que se retrotraía a la antigua Grecia. El término



«bellas artes» implicaba algo nuevo. Y mucho más todavía unificando en un solo grupo artes de un carácter tan diverso como son las artes visuales, el arte verbal y la música. (Tatarkiewicz, 2002, p. 90)⁷

La noción de „Die schöne Kunst“ [“El arte bello”] se focaliza en la visión hegeliana. Aquí se prioriza una filosofía sobre tal noción en lugar de una disciplina que lleve el membrete de *estética*. Se debe tener presente tal planteamiento que se destaca en el siguiente párrafo tomado de sus *Vorlesungen über die Ästhetik - Lecciones de Estética* (1835–1838):

Einleitung

Diese Vorlesungen sind der *Ästhetik* gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite Reich des Schönen, und näher ist die Kunst, und zwar die schöne Kunst ihr Gebiet.

Für diesen Gegenstand freilich ist der Name *Ästhetik* eigentlich nicht ganz passend, denn „*Ästhetik*“ bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens, und hat in dieser Bedeutung als eine neue Wissenschaft oder vielmehr als etwas, das erst eine philosophische Disziplin werden sollte, in der Wolffischen Schule zu der Zeit ihren Ursprung erhalten, als man in Deutschland die Kunstwerke mit Rücksicht auf die Empfindungen betrachtete, welche sie hervorbringen sollten, wie z. B. die Empfindungen des Angenehmen, der Bewunderung, der Furcht, des Mitleidens usw. Um des Unpassenden oder eigentlicher um des Oberflächlichen dieses Namens willen hat man denn auch andere, z. B. den Namen *Kallistik*, zu bilden versucht. Doch auch dieser zeigt sich als ungenügend, denn die Wissenschaft, die gemeint ist, betrachtet nicht das Schöne überhaupt, sondern rein das Schöne der Kunst. Wir wollen es deshalb bei dem Namen *Ästhetik* bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig und außerdem einstweilen so in die gemeine Sprache übergegangen ist, dass er als Name kann beibehalten werden. Der eigentliche Ausdruck jedoch für unsere Wissenschaft ist „*Philosophie der Kunst*“ und bestimmter „*Philosophie der schönen Kunst*“. (Hegel, 2007, p. 1)

Introducción

Estas lecciones están dedicadas a la *estética*; su objeto es el vasto reino de la belleza, y más precisamente su campo es el arte, es decir, el arte bello.

Para tal objeto, por supuesto, el nombre de *estética* no es en realidad muy apropiado, porque "estética" se refiere precisamente a la ciencia del sentido, de la sensación, y



[este nombre] lo recibió en el momento de su origen con este significado, como una nueva ciencia, o más bien como algo que solo había de llegar a ser una disciplina filosófica en la escuela de Wolff, cuando se consideraba en Alemania que las obras de arte se debían producir en atención a las sensaciones, como, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. Debido a lo inapropiado o propiamente dicho por lo superficial de este nombre, bien se tienen ya otros intentos de designación, por ejemplo, el nombre de Calística. Pero también este se manifiesta como insuficiente, ya que la ciencia a la que se refiere no considera lo bello en general, sino estrictamente lo bello del arte. Por eso, lo que queremos es quedar conformes con el nombre de estética, pues el asunto en cuanto mero nombre es indiferente para nosotros y, además, por de pronto, ya ha pasado al lenguaje común; de modo que, en cuanto nombre puede mantenerse. Sin embargo, la verdadera expresión para nuestra ciencia es la de "Filosofía del Arte" y, de modo más patente, "Filosofía del Arte Bello".⁸

Se debe tener presente que aquí, en la línea final de este texto, Hegel se refiere a una „Philosophie der schönen Kunst“ [“Filosofía del arte bello”] y, al menos no directamente, a una „Philosophie der schönen Künste“ [“Filosofía de las bellas artes”]. Si bien, una vez que aborda las manifestaciones artísticas en particular, las ubica de lo más sensual a lo más conceptual en este orden: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.

Un modo íntegro de actividad con diversas implicaciones de toda índole dentro del denominado cuerpo cultural se consolida en la modernidad. Quizá los momentos clave de este «hecho artístico» se ubiquen cuando el «artista» consigue su independencia y un determinado estatus muy particular dentro de su función social; de igual manera, la cotización y la función económica que pasa a desempeñar la así denominada «obra de arte» dentro del sistema capitalista y también, luego, dentro de lo que fue el sistema socialista, sobre todo en la fenecida Unión Soviética. El término arte, obviamente es portador de nuevos significados más amplios y con implicaciones mucho más comprometidas.

La situación cultural de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, entendiéndose esto de «cultura» como el conglomerado de la producción de todos los sectores de la actividad humana, vuelve a modificar el significado adscrito al término arte, sobre todo, a partir de las así denominadas «vanguardias».



La década de 1960⁹, en occidente, es clave en otra modificación del significado atribuido al término «arte» en la así llamada «posmodernidad». La expansión de los parámetros de demarcación del significado cercenó una gran cantidad de límites dentro de diversos órdenes debido a la vigencia de nuevos criterios y conductas de apertura y aceptación, sobre todo, en los modos de convivencia social y sus respectivas implicaciones éticas, jurídicas, políticas y económicas. El significado puntual de arte no es posible establecer, reconociéndose más bien su relativa particularidad, apertura y maleabilidad al punto de considerar su decadencia e inclusive, su fenecer. Un importante pronunciamiento al respecto es el dado por Arthur Coleman Danto (1924-2013) en las nociones acerca de “el abuso de la belleza” (Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, 2005), “el final del arte” (Danto, *El Final del Arte*, 1995) y “después del fin del arte (Danto, *Después del fin del arte el arte contemporáneo y el linde de la historia*, 2010).”

Recíprocamente, en cada momento de este proceso, están presentes diversas categorías estéticas, cuya referencialidad marca diversos modelos a los cuales se sujetan las producciones estéticas propias de su respectiva etapa.

No siendo primordial propósito del presente estudio, la consecución de una precisión respecto de lo planteado, si es menester tener a mano una propuesta operativa que permita la orientación de una categorización determinada, aun cuando su operatividad no trascendiere el presente trabajo, toda vez que uno de los propósitos puntuales del mismo es sondear las categorías estéticas que se encuentran presentes en la producción del artista sujeto del presente estudio.

De esta manera, hemos de partir con la consideración de que dentro de la disciplina filosófica denominada ontología, el término categoría se refiere a las diferentes clases o modos de ser. La determinación de la más fundamental y más amplia clase de entidades se encuentra en la investigación categorial. Una disposición de singularidades respecto de tales categorías, ya sea en procura de establecer su constitución o su aplicación, se designa como una distinción ontológica.

De tal manera que las categorías se ubican como las clases más altas a las que es posible referir todos los elementos del ser, real o ideal.



Puede considerarse como el planteamiento ontológico más representativo el enunciado por Aristóteles, quien distingue:

Categorías primarias: οὐσία [o'usía], *substantia* - Sustancia, τὸ πρὸς τί [tò prós tí] *relatio* - Relación, ποσόν [posón] *quantitas* - Cantidad y ποιόν [poión] o ποιότης [poiótēs] *qualitas* - Calidad.

Categorías secundarias: τὸ ποῦ [tò poũ] *ubi* - lugar (dónde), τὸ ποτέ [tò poté] *quando* - tiempo (cuándo), τὸ κεῖσθαι [tò keĩsthai] *situs*, “velut stare, sedere. [como estar de pie, estar sentado.¹⁰]” (Donat, 1944, p. 165) - situación (o posición), τὸ ἔχειν [’échein] *habitus*, “sive habere aliquam rem externam, ut calceatum, armatum esse. [o tener alguna cosa externa, como estar calzado, o estar equipado.¹¹]” (Donat, 1944, p. 165) - condición (estado o posesión; de ἔχω [’échō] tener, valer), τὸ ποιεῖν [tò poieĩn] *actio* - acción (la actividad, lo activo), τὸ πάσχειν [tò páschein] *passio* - pasión (la pasividad, lo pasivo).

Actualmente se reconoce que la clasificación aristotélica es susceptible de una simplificación. Los nueve grupos de accidentes se interfieren, resultando un número excesivo de ellos; bastan unos pocos para abarcar la realidad entera. Así, el lugar y el tiempo se reducen fácilmente a la cantidad, la situación y la habituación a la relación; también la acción y la pasión pueden tratarse a propósito de la cualidad o a propósito de la relación. En definitiva, las nueve especies del accidente se dejan reducir a tres principales que son: la cantidad, la cualidad y la relación; todavía las dos primeras se pueden agrupar bajo una categoría común, a saber, la propiedad.

Clasificamos, pues, los accidentes en absolutos y relativos. Los accidentes absolutos advienen al ser ya constituido a título de determinaciones ulteriores del mismo; los llamamos *propiedades*, porque añaden a la sustancia alguna perfección o modo de ser perfectamente concebible de por sí y sin necesidad de ninguna referencia a otro ser. Los accidentes relativos son modos de ser que advienen a la sustancia en referencia a otro ser; los llamamos *relaciones*. La redondez y la virtud son propiedades, mientras que la semejanza o la paternidad son relaciones. (Carreras Artau, 1945, pp. 278-279)

Si bien se considera a la belleza como categoría estética, esta, no se agota en tal condición, sino que, desde el referente de su constitución esta puede corresponder no solo a una entidad, sino que, como trascendental, es el propio ser desde la



conveniencia con la sensibilidad. La dilucidación sobre ello, en este punto, adquiere proporciones que requieren tener a mano más recursos conceptuales que permitan ahondar su precisión; en vía de ello, por de pronto, abordemos una yuxtaposición radical respecto del referente categorial así expuesto; esta se encuentra en Immanuel Kant (1724-1804), quien reubica las categorías, pasándolas del objeto al sujeto, y del ámbito del ser al ámbito del conocer.

En su obra *Kritik der reinen Vernunft - Crítica de la Razón Pura*, en la sección denominada *Transzendente Analytik - Analítica transcendental*, Immanuel Kant expone una doctrina sistemática de las categorías, consideradas como conceptos puros del entendimiento "que se refieren *a priori* a los objetos de la intuición en general como funciones lógicas". Tomando como referente una orientación cuya génesis puede ubicarse en el cartesianismo, Kant censura lo que él concibe como la carencia de principio en la enumeración aristotélica de las categorías. Ello discrepa con la postura de la tradición escolástica, para la cual es la propia naturaleza de las cosas la que cimenta los *praedicamenta* aristotélicos. Kant indica que Aristóteles, en su recuento, incluye modos de la sensibilidad pura; amén de que hace constar algunos conceptos derivados como si fuesen conceptos originarios.

Con el propósito de enmendar esta situación, toma el único principio común de la facultad del juicio, y deduce de este "un sistema de categorías que comprende: las categorías de la *cantidad* [*Der Quantität*] (unidad [*Einheit*], pluralidad [*Vielheit*], totalidad [*Allheit*]); las de la *cualidad* [*Der Qualität*] (realidad [*Realität*], negación [*Negation*], limitación [*Limitation*]); las de la *relación* [*Der Relation*] (substancia y accidente [*der Inhärenz und Subsistenz -substantia et accidens-*]; causalidad y dependencia [*der Causalität und Dependenz -Ursache und Wirkung- causa y efecto*]; comunidad o reciprocidad entre agente y paciente [*der Gemeinschaft - Wechselwirkung zwischen dem Handelnden und Leidenden- interacción entre el agente y paciente*]); las de *modalidad* [*Der Modalität*] (posibilidad-imposibilidad [*Möglichkeit – Unmöglichkeit*]; existencia-no existencia [*Dasein – Nichtsein*]; necesidad-contingencia [*Nothwendigkeit – Zufälligkeit*])." (Ferrater Mora, 1994, p. 267)

Una vez que estas categorías han sido expuestas en un cuadro dentro de la *Kritik der reinen Vernunft - Crítica de la Razón Pura*, a continuación, Kant acota que:



„Dieses ist nun die Verzeichnung aller ursprünglich reinen Begriffe der Synthesis, die der Verstand a priori in sich enthält, und um derentwillen er auch nur ein reiner Verstand ist; indem er durch sie allein etwas bei dem Mannigfaltigen der Anschauung verstehen, d.i. ein Objekt derselben denken kann“ (Kant, Kritik der reinen Vernunft, 1787, p. 68)

“Esta es pues, la lista de todos los conceptos originalmente puros de la síntesis [conceptos] que el entendimiento contiene en sí *a priori*, y solo en virtud de los cuales él es un entendimiento puro, pues solo por ellos él puede entender algo en lo múltiple de la intuición, es decir, puede pensar un objeto de ella.” (Kant, Crítica de la Razón Pura, 2007, pp. 148-149)

Junto a las categorías mencionadas, Kant ubica unas categorías derivadas a las que denomina «*predicables del entendimiento puro*» en oposición a los predicamentos. Por cuanto las categorías constituyen el objeto del conocimiento, son constitutivas. Por medio de ellas se accede a un saber de la naturaleza y a que la verdad se verifique en cuanto verdad trascendental (cf. Ferrater Mora, 1994, p. 267).

Es menester hacer constar un aspecto particular de la postura kantiana frente a las categorías en relación a la estética. Kant no estuvo de acuerdo con el propio significado de αἴσθησις [a’ísthēsis], «sensación» de la propuesta de Baumgarten (1714-1762), es por ello que en su categorización utiliza la denominación de estética (trascendental) restringida al significado usual de aquel tiempo y no con la ampliación semántica que le había otorgado Baumgarten. Asimismo, para Kant, «trascendental» significa «das jenseits des Bereichs der Erfahrung liegt.» - «que se encuentra más allá del rango de la experiencia.»¹² (cf. Stanley, 2005, p. 90) y no «más allá del mundo». No se trata ya de un trascendentalismo ontológico sino de un «*gnoseologische Transzendentalismus*» - «*tra[n]scendentalismo gnoseológico*»; enfatizando la “n” intercalada en el término «*trascendentalismo*» en español.

La somera revisión sobre las categorías, desde las referencias: ontológica, con la propuesta aristotélica y gnoseológica, con la propuesta kantiana, previa a la revisión de las categorías estéticas propiamente dichas, nos permite proponer las condiciones (no los constituyentes) que caracterizan a tales categorías. Según nuestro planteamiento, de entre varias condiciones presentes, estas son las principales y



corresponderían a cuatro; la primera es ontológica, la segunda es gnoseológica y la tercera y la cuarta son operativas:

- 1) Constitutividad ontológica.- Que determinaría un carácter de universalidad y objetividad a las categorías estéticas. Toda categoría estética se encuentra ontológicamente constituida con las determinaciones de esencia y existencia y en cuanto los σύνολοι [sýnoloi], conjuntos: substancia – accidentes, forma – materia, potencia y acto.
- 2) Aportacionismo o intervencionismo gnoseológico.- En la visión kantiana, las categorías del conocimiento, son a priori, universales y *objetivas*;¹³ respecto de esto último, si bien Kant indica que son formas *subjetivas*, a priori, ya que son propiedad previo de todo entendimiento humano, es decir, de lo que él denomina como “yo trascendental”; son pues *objetivas* por cuanto tienen *validez universal* y *subjetivas* en cuanto *conciernen a un sujeto*, pero no a un sujeto particular, sino a un *sujeto universal*, lo que implica una *subjetividad universal* mejor precisada con el término *objetividad*.¹⁴

Refiriéndose a la sensibilidad, en su estética transcendental —más allá de la experiencia— Kant ubica las categorías de espacio y tiempo. Salvo tal particularidad, Kant desglosa su categorización en el entendimiento, en cuanto los conceptos puros de este. Para la visión del arte, nosotros propondremos una estética «inmanente», esto es, dentro de la experiencia misma y en un sentido particular y subjetivo; tal particularidad, entre otras implicaciones, marcaría el hecho de la valoración subjetiva que se atribuye a una obra de arte. Por ello, las categorías estéticas, variarían sus «matices» referidas a cada sujeto particular y su condición gnoseológica inmanente.

- 3) Proyeccionabilidad sensible o estética.- posibilidad o propensión de que mediante la categoría dada, el objeto recepte las determinaciones aportadas por el sujeto «senso-cognoscente». Esto está estrechamente ligado a la condición anterior. Desde el lenguaje de la psicología behaviorista, aquí se hace patente una *responce* [respuesta] del sujeto al objeto que está operando como *stimulus* [estímulo].
- 4) Identificabilidad sensible o estética.- posibilidad o propensión de que mediante la categoría dada, el objeto —en este caso, la obra de arte— sea asumido, captado e identificado sensiblemente por el sujeto «senso-cognoscente». Esto



es, que las determinaciones que son propias del objeto que se conoce pasen al o se identifiquen con el sujeto «senso-cognoscente», pero, obviamente solo las que concuerden con la condición de tal sujeto. Desde el lenguaje de la psicología behaviorista, aquí el objeto opera como estímulo.

No obstante, es la denominación que Immanuel Kant (1724-1804) otorga a lo «sublime» uno de los momentos culminantes para la disciplina estética, su condición se describe, a la par de la de la belleza, en su *Kritik der Urteilskraft - Crítica del Juicio*, Zweites Buch. *Analytik des Erhabenen* - Libro segundo, *Analítica de lo Sublime*, al inicio del tema [§] XXIII que lleva por título *Übergang von dem Beurteilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen* - *Tránsito de la facultad de juzgar de lo bello a la de juzgar de lo sublime*:

Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überein, daß beides für sich selbst gefällt. Ferner darin, daß beides kein Sinnes - noch ein logisch - bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraussetzt: folglich das Wohlgefallen nicht an einer Empfindung, wie die des Angenehmen, noch an einem bestimmten Begriffe, wie das Wohlgefallen am Guten, hängt; gleichwohl aber doch auf Begriffe, obzwar unbestimmt welche, bezogen wird, mithin das Wohlgefallen an der bloßen Darstellung oder dem Vermögen derselben geknüpft ist, wodurch das Vermögen der Darstellung, oder die Einbildungskraft, bei einer gegebenen Anschauung mit dem Vermögen der Begriffe des Verstandes oder der Vernunft, als Beförderung der letztern, in Einstimmung betrachtet wird. Daher sind auch beiderlei Urteile einzelne, und doch sich für allgemeingültig in Ansehung jedes Subjekts ankündigende Urteile, ob sie zwar bloß auf das Gefühl der Lust und auf kein Erkenntnis des Gegenstandes Anspruch machen. (Kant, Kritik der Urteilskraft, 1790, p. 164)

Lo bello y lo sublime convienen en que ambos agradan por sí mismos. Además, ni el uno ni el otro suponen el juicio sensible ni el juicio lógicamente determinante, sino un juicio de reflexión; por consiguiente, la satisfacción que a ambos se refiere no depende de una sensación como la de lo agradable, ni de un concepto determinado como el del bien, a pesar de que se refiere a conceptos, pues quedan indeterminados; se halla ligada a la simple manifestación o a la facultad de exhibición; ella expresa el acuerdo de esta facultad o de la imaginación en una intuición dada, con el poder de suministrar conceptos que poseen el entendimiento y la razón. También lo bello y lo sublime no dan ocasión más que a juicios particulares, pero que se atribuyen un valor



universal, aunque no aspiran más que un sentimiento de placer, y no a un conocimiento del objeto. (Kant, *Crítica del Juicio*, 2003, p. 55)

No obstante, es de tener presente que lo sublime, como categoría, aparece ya en la obra *Περὶ ὕψους* ("Sobre lo sublime") atribuida al crítico o retórico griego Λογγίνο - Longino (o Pseudo-Longino) (personaje de posible ubicación entre los siglos I y III). Esta categoría se refiere fundamentalmente a una "grandeza" o, podría decirse, a una belleza extrema, proclive de ocasionar en el espectador un éxtasis que sobrepase su racionalidad, y aun podría provocar dolor debido a que su asimilación es inalcanzable.

Y a partir del romanticismo, será el editor de las obras de Kant y biógrafo de Hegel, Johann Karl Friedrich Rosenkranz (1805-1879), (de la derecha hegeliana), quien, en su *Estética de lo feo*, publicada en 1853, al proponer la categoría de lo feo a medio camino entre lo bello y lo cómico, ubicará a lo feo en una condición análoga a lo sublime; puesto que lo sublime rompe con la directriz de lo bello tanto como lo feo lo hace. No obstante, previo el detalle de tal ubicación, cabe también tener en cuenta que:

Se considera *lo sublime* como lo superlativo de lo bello. Literalmente significa lo elevado, lo excelso. Vulgarmente se entiende por sublime lo extraordinariamente grande o poderoso.

Burke y Kant sostienen que entre lo bello y lo sublime la diferencia no es solo de grados, sino esencial; porque lo sublime, al contrario de lo bello, se nos presenta como ilimitado (grandeza informe), como discordante (sin orden), y como causador de algún dolor o sufrimiento en vez de placer estético.

Kant divide lo sublime en *matemático*, expresión de grandeza infinita, y en *dinámico*, expresión de poder infinito. Pero no es necesaria para lo sublime la idea de infinito propiamente tal; basta la de lo indefinido.

Sin detenernos a discutir estas opiniones, damos la definición tradicional: *Lo bello que, por su grandeza y por la limitación de nuestra mente, se muestra a nuestra intuición como careciendo de límites.* (Ponce de León, 1954, pp. 435-436)

Así y todo, si bien lo bello es un referente de lo sublime, las diferencias son significativas, este rompe con la directriz de aquel, se presenta como ilimitado,



discordante y causa dolor, sufrimiento y temor; de manera que el paralelismo de lo sublime con lo feo es considerable.

Por otra parte, Rosenkranz también mienta la categoría de *lo satánico*, en su intento de determinar la naturaleza de lo feo en sus grados y manifestaciones; siendo esta la más elevada; es interesante (incluso) su constancia en la fuente tipográfica gótica de la edición consultada (1853):

**Ich habe mich bemühet, den Begriff des Häßlichen
als die Mitte zwischen dem des Schönen und dem des
Komischen von seinen ersten Anfängen bis zu derjenigen
Vollendung zu entwickeln, die er sich in der Gestalt
des Satanischen gibt.**

Figura 1. Texto en letra gótica sobre el concepto de lo feo.

(Rosenkranz, 1853, p. IV)

La transliteración a caracteres latinos corresponde a:

„Ich habe mich bemüh[e]t, den Begriff des Hässlichen als die Mitte zwischen dem des Schönen und dem des Komischen von seinen ersten Anfängen bis zu derjenigen Vollendung zu entwickeln, die er sich in der Gestalt des Satanischen gibt.“

“He tratado el problema del concepto de lo feo en el medio de entre lo bello y lo cómico, para desde sus primeros principios, desarrollarlo hasta su consecución, que se da en la forma [la integridad] de lo satánico.” (Rosenkranz, 1853, p. IV) ¹⁵

Esto proporciona un sustento para propender al cumplimiento del propósito de nuestro trabajo actual; para ello hemos de considerar ubicaciones y relaciones entre estas categorías estéticas y otras implicadas: bello, feo, sublime, sagrado (religioso) profano (no sacro) (a-religioso), divino, satánico (anti-religioso abrahámico¹⁶).



En la Grecia clásica del tema de la belleza se ocupaba que la φιλοκαλία [filocalía], «amor a la belleza», concepto íntimamente ligado al del bien y a la verdad. La visión de la antigüedad y el medioevo era partícipe de la ubicación categorial de la belleza en el ámbito de la metafísica en cuanto perfección y con una fuerte implicación ética, es a partir de la teorización de Baumgarten que dicha categoría tiene una implicación gnoseológica y lógica, aun cuando subordina a la estética a esta última “hermana mayor”.

Baumgarten concede cierta nota de *claridad* al conocimiento estético; pero no es esta la claridad que distingue al conocimiento intelectual, sino que se trata de la nitidez con la que a veces se muestra la imagen sensible. Por otro lado, al carecer la imagen sensible de *distinción* lógica, el conocimiento que proporciona es *confuso*. El conocimiento estético es inferior al lógico en tanto que es una «percepción oscura» del conocimiento intelectual: un *analogon* susceptible de un orden *sui generis* captado por el sentimiento. Este *analogon* lleva a Baumgarten a suponer que también al nivel de lo estético se dan unas leyes que son correlativas a las leyes de la lógica, es decir, del nivel cognoscitivo superior. Con esto, y por primera vez en la historia de la estética, quedaba planteada la cuestión de unas *leyes* reguladoras de lo sensible artístico.

Sería tarea inútil intentar hallar en Baumgarten una doctrina coherente de lo *sensible* y de lo *intelectual*. Su argumentación es a veces vacilante y, en ocasiones, contradictoria; ello se debe, sin duda, a su estricta formación racionalista. Por eso parece a veces como si quisiera desprender a la gnoseología inferior de los atributos cognoscitivos previamente concedidos, con lo cual sus originales intuiciones innovadoras se ven enormemente empobrecidas. (Estrada Herrero, 1988, p. 24)

En tal línea podría concluirse que las categorías estéticas estarían dispuestas en el ámbito del conocimiento sensible. No obstante, aún queda pendiente determinar tal situación ya que las categorías estéticas bien podrían pertenecer al ámbito ontológico, ya que no se debe perder de vista que lo que Baumgarten establece no es un ámbito de entidades sino una disciplina de estudio de estas y ello atañe al conocimiento y al ámbito gnoseológico.

Esta sería la visión idealista de la categorización estética. Es decir, desde esta perspectiva, es el sujeto el que coloca determinadas categorías que modelan de una cierta manera al objeto, el mismo que en esta ubicación será específicamente la obra de arte.



Pero ello no es óbice para que se considere también la otra posibilidad, esto es, pues, la de considerar las categorías estéticas dentro de una postura realista. Esta postura considera que hay una realidad con determinaciones propias independiente del sujeto que pretenda obtener un contacto sensible con determinados objetos que, para la pertinencia de estas consideraciones, son más obras de arte.

Se ha planteado pues una importante disyuntiva que requiere ser resuelta. *¿Realismo o idealismo categorial?* Ante tal disposición, bien podría caber la opción resolutoria sintética: Algo está presente en la propia constitución de la obra de arte y, en el acto de la aprehensión sensible también participarían determinadas condiciones de modelación categorial por parte del sujeto cognoscente, en este caso, sujeto cognoscente con primacía sensible pero que, no descarta en determinados casos, determinadas prioridades por parte intelectual.

Un punto de vista posmoderno, que no busque la síntesis, dejando irresuelta la supuesta situación conflictiva, es decir en una coexistencia de opuestos, también llegaría a un estado de cosas similar a lo descrito en el párrafo anterior, es decir que la categorización puede presentarse tanto en el objeto como en el sujeto sin que ello implique la resolución alguna que no sea más que la propia enunciación y descripción de la situación cuyo enfoque es tomado como referente de lo que podemos denominar un *hecho estético*.

Para los propósitos del presente estudio será menester también tomar en consideración determinados aspectos categoriales desde el punto de vista de la axiología. En el establecimiento de lo que puede denominarse una “estética axiológica” cabe mentar la ubicación de lo bello dentro de los valores estéticos en la escala de valores indicada por Max Scheler y lo bello como valor “en sí” en lo referente a la visión de Nikolai Hartmann.

No obstante, las puntualizaciones que atañen a este último referente hacen énfasis en la condición de una determinada prioridad, presente ya sea en el *valor* constituido en sí mismo como modelo a seguir o en el valor en cuanto a un acto particular. Tal acto, precisamente, compara las cualidades de una obra de arte con un determinado modelo (obviamente, de valor), lo cual se especifica con mayor exactitud poniendo en uso el término *valoración*.



I.2.1. Categorías estéticas clásicas y medievales.

Se debe llamar la atención en lo que se refiere a la constitutividad de las categorías estéticas. Si bien no dejan de ser meritorias las propuestas como la de May Zindel y la categoría de «lo perturbador» para explicar el arte en nuestros días, cabe reflexionar en que se está siguiendo un patrón cuyo trasfondo es la impresión o “respuesta” del sujeto respecto de un objeto, evento o trama que se encuentra operando a modo de estímulo. Ello, obviamente se ubica dentro de una situación de modelo de la conducta netamente behaviorista (conductista) al puro estilo de John Broadus Watson (1878-1958) y sus “conexiones innatas o adquiridas por condicionamiento entre el estímulo y la respuesta.” (Microsoft Corporation, 1993-2000). Es decir, la focalización categorial está psicologizada. De modo que pueden funcionar una enorme cantidad de matices, que, en el caso, por ejemplo, de lo «perturbador» corresponderían —en una «dilatación lexicológica»-semántica del español— a: «lo» “revoltoso, turbulento, travieso, inquieto, enredador, rebelde, indócil, díscolo, bullanguero, bullicioso, juguetón, convulsivo, revolucionario, agitador, sedicioso, amotinador, demagogo, faccioso, incendiario, subversivo, levantisco, malcontento; alarmante, amenazador, angustioso, temible, incómodo, peligroso, grave, inquietante, turbador, impresionante...”

No ocurre esto con la categoría que es referente por antonomasia, esto es, lo «bello», partícipe de aquel contexto clásico-escolástico relacional en el que el «bien» y la «verdad» se cimantan auto-constitutivamente y conforman una trilogía objetiva que relaciona, por una parte, estética, ética y gnoseología-epistemología-lógica, respectivamente, si, por otra parte, «ente»¹⁷, «cosa», «algo» y «uno» pertenecen a una tetralogía ontológica. Lo bello (*pulchrum*) se integra a los «trascendentales»¹⁸ escolásticos: Ente (*ens*), Cosa (*res*), Algo (*aliquid*), Uno (*unum*), Verdadero (*verum*), Bueno (*bonum*). En este sentido, lo bello, se erige como modelo, en primera instancia, en sentido ontológico, no como una respuesta afectiva a un estímulo de orden psicológico, aunque en segunda instancia pretenda ontologizarse. Ya Santo Tomás de Aquino ubicaba que el concepto de ser: “Es analógico y encierra en su significado muchos modos de ser. Estos pueden ser: a) Modos *generales* o *trascendentales*:



comunes a todo ser, son principalmente la unidad, la verdad y el bien. [a estos se adscribiría la belleza, F.Q.B.] b) *Modos especiales*: expresan diversos grados o formas de entidad. Son diez y se identifican con las *categorías* aristotélicas, la más importante es la sustancia. Las sustancias con las que nos encontramos en la experiencia de nuestra vida son: Mudables. Causadas. Contingentes. Compuestas. Finitas. No justifican su existencia por sí mismas [...].” (Carramiñana Ruiz, 1978, p. 75)

Una perspectiva axiológica, el sistema de Max Scheler, en su escala de valores solo toma en cuenta «lo bello» y su antagonista, «lo feo», como referentes en lo que a valores estéticos se refiere; «lo sagrado o santo» se ubicará en el nivel inmediatamente superior; vale tal ubicación para explicar la relación de este último valor con «lo bello».

En consecuencia, lo bello, en esta perspectiva, es una categoría ontológica y absoluta, un trascendental del ser, en cambio lo perturbador, sería una categoría ontológica y gnoseológicamente inmanente, fruto de la experiencia que implica el conocimiento sensible y, en cuanto que histórica, relativa. Por otra parte, nos queda la duda de si pudiéremos ubicarla también como una categoría estética fenoménica; empero, mientras más cerca de lo ontológico, lo fenomenológico esté¹⁹, más nos inclinaríamos a que no le corresponde tal situación ni condición.

Entre las categorías estéticas clásicas y las estrechamente relacionadas a estas, se ubican: Lo bello, lo feo, lo trágico, lo cómico, lo contemplativo, acaso, ¿lo aborrecible?, lo piadoso, lo reverente, lo beatífico, lo extático. Las cuatro últimas mentadas bordean «lo sagrado» y al adscribirse a tal, se «ontologizan».

I.2.2. Categorías estéticas modernas y contemporáneas

La categoría de «lo sublime» es acuñada por Kant en su grupo de ensayos «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen» [«Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime»] (1764) (Kant, 2003), luego la asentará detenidamente en la “Crítica del Juicio”.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Bien puede «lo grotesco» manifestarse como una sutileza de «lo grosero», es así que uno de sus referentes generadores es el «cuerpo grotesco», el cual “[...] es un concepto del crítico literario Mijail Bajtín que aplica a la obra de Rabelais.” (Wik149) Podríamos ubicar a «lo macabro», dentro de lo grotesco.

«Lo terrorífico», en una orientación kantiana, se encuentra dentro de lo sublime: “La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror” (Kant, 2003, p. 3)

Dentro del marco de las categorías estéticas modernas y contemporáneas hubiésemos de encontrar, también a «lo vitalista» y «lo exótico», este último, en estrecha relación con los géneros artísticos del paisajismo y el naturalismo.



Capítulo II. Aspectos semióticos, semiológicos, simbólicos, metafóricos y situacionales.

En semiología y semiótica, el signo se ubica como referente explicativo e interpretativo. El signo como tal es portador de un significado, una considerable parte de la producción artística tendrá esta condición, pero otra parte tendrá por referente a signos que siendo portadores de significados ya de por sí tienen un significado original; estos son los símbolos.

La palabra **símbolo** viene del latín *symbolum* y este del griego σύμβολον [*sýmbolon*], signo, contraseña.

A su vez la voz griega, derivada del verbo συμβάλλειν, está compuesta de συμ- <συν- [*syn-*], juntamente y βάλλειν [*bállein*], lanzar, arrojar, tirar (véase también: discóbolo, anfibología) o sea: lanzar conjuntamente y reunir. (Lo contrario de la voz griega διαβάλλειν que nos da la palabra diablo [el que arroja (y) entre-separa].)

Primitivamente el símbolo era un objeto partido en dos, del que dos personas conservaban cada uno una mitad. Estas dos partes unidas servían para reconocer a los portadores su compromiso o su deuda. Heródoto de Halicarnaso en su obra Historia (libro VI) nos dice:

Hechos, pues, tales discursos y sacadas conmigo estas cuentas, me resolví a vender la mitad de todos mis haberes y a depositar en su poder la suma que de ellos sacase, bien persuadido de que en tus manos estaría todo salvo y seguro. Allí tienes, pues, ese dinero; tómalo juntamente con el **símbolo** (σύμβολον) que aquí ves; guárdalo, y al que te lo pida presentándote esa **contraseña** (σύμβολον); harásme el gusto de entregárselo. Estas razones pasaron con el forastero de Mileto, y Glauco, en consecuencia, se encargó del depósito bajo la palabra de volverlo. Pasado mucho tiempo, los hijos del Milesio que había hecho el depósito, venidos a Esparta y avisados con Glauco, pedían su dinero presentándole la consabida **contraseña** (σύμβολον). (Símbolo, 2001-2016)

Reiterando, el símbolo, por así decirlo, implica dos significados: uno que atañe al propio símbolo como tal, y otro que es el significado del cual se hace cargo; y es esta su función primordial. Posiblemente la cuestión fundamental que plantean los símbolos radica en si los significados de los cuales se hacen cargo, son significados



universales o regionales, si son objetivos o subjetivos, o si son permanentes o mutables.

En términos generales, los símbolos pueden ser iconográficos²⁰ o no. Son iconográficos cuando el signo portador de significado, mantiene una relación de semejanza con el objeto representado, caso contrario, no. Cuando una palabra, oración o discurso, del ámbito lingüístico-gramatical opera como símbolo, tenemos presente una figura literaria denominada «metáfora».

No deja de ser llamativo, el que, a partir de la etimología de la palabra “metáfora”, hayamos encontramos afinidades con varios aspectos del modo como hemos enfocado el presente tema. Ya que, entre sus puntos focales, hemos de tratar, la «corporeidad», esto es, el cuerpo humano y, sobre todo, el cuerpo humano muerto, en el encuadre del arte extremo. Procedemos, así, a citar tal etimología; el primer componente de “metáfora”:

“En composición, como prefijo, μετά [metá] significa con (idea de comunidad o participación), entre (idea de mezcla o indeterminación), o después (idea de sucesión).” (Sebastián Yarza, Florencio I. (Dir.), 1983, p. 479) la última acepción genera un sentido de “más allá de”.

En cuanto al segundo componente etimológico: consideremos, primero el sustantivo griego: “φορά ἄς ἡ [phorá às 'ē] porte, transporte, traslado, conducción, *esp.* [especialmente] de un cadáver al sepulcro; aportación, pago; contribución, tributo, impuesto; impulso, movimiento; marcha rápida, rapidez, velocidad; propensión, inclinación, tendencia; *fig.* [figuración]. producción, rendimiento, producto, cosecha; fertilidad, fecundidad, abundancia.” (Pabón S. de Urbina, 2009, p. 628)

Para nuestro propósito, es de enfatizar el empate del primer grupo de acepciones, en cuanto se refiere al traslado de un cadáver al sepulcro. Interesante segundo componente de “metá-fora”. Revisemos ahora, el verbo griego:

φορέω -ῶ [phorēō -ō̃]; llevar de un lado a otro, transportar; tener costumbre u oficio de llevar (ἀγγελίας [ʼangeliás] noticias); llevar sobre sí, usar, gastar, (μίτρην [mítrēn] mitra); llevar consigo, ostentar, mostrar, (ἀγλαίας [ʼaglaías] ufanías, presunción); llevarse, arrebatar, arrastrar || PAS. Ser llevado violentamente, ser arrebatado o arrastado (πρὸς οὔδας [prós 'oúdas] por el suelo; κόνις ἄνω φορεῖτο [kónis 'ánō foreĩto] se levantaban nubes de polvo). (Pabón S. de Urbina, 2009, p. 628)



Si hemos de integrar los significados en un travesero hermenéutico, tendremos que la metáfora es lo que se ubica con, entre y después del transporte, del uso. No obstante, si consideramos que un momento de focalización es el de llevar un cadáver al sepulcro, podemos arriesgar la interpretación de que ello, abandonando tal “cuerpo muerto”, rebasa, pues, lo ya transportado y usado. Esto, precisamente, para dar paso a un momento nuevo, enfáticamente “metafórico”. Ello empata con la siguiente cita:

“**metáfora.** Del **lat.** *metaphōra*, y este del **gr.** μεταφορά [metaphorá], traslación.

1. **f. Ret.** Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; v. **gr.:** *Las perlas del rocío; la primavera de la vida; refrenar las pasiones.*

continuada. 1. **Ret.** Alegoría en que unas palabras se toman en sentido recto y otras en sentido figurado.” (Real Academia de la Lengua Española)

No obstante que la metáfora en el arte, y particularmente el arte plástico, va a saltar, del ámbito lingüístico al óptico, al mundo de las cosas, de las corporeidades, ya no serán las palabras las que reemplacen los significados, serán las imágenes, y serán los cuerpos los que lo hagan. Es aquí, donde el sentido figurado de la imagen pasa a ser fundamento constitutivo del símbolo.

Ingresaremos a este tema, con un breve enfoque de algunos aspectos sobre la corporalidad y la metáfora en el arte actual. Lo haremos, explorando algunos puntos que atañen al propósito de precisar los rasgos en los que coincide la conceptualización de la corporeidad y lo que correspondiere de la producción del artista Eduardo Moscoso. Tal circunscripción se ubicará en aspectos del neobarroco y el arte extremo, obviamente, la metáfora fungirá en diversos referentes de tal estado de cosas.

Tomaremos, en un inicio, una contextualización metafórica general, uno de los sentidos directrices de la producción temática del artista Eduardo Moscoso, sujeto de este estudio: la metáfora de la muerte, una ambientación tanatológica que se presenta como propicia a determinadas líneas explicativas de orden psicoanalítico. No obstante, su contrario, la vida, también está presente, aunque en una proporción semi-encubierta; es decir, no predomina explícitamente. Ello llega a constituir una exitosa estrategia estética. Las imágenes encubren un sentido de vida en una



expresión erótica. Y esto, en el sentido de una concepción muy psicoanalítica: el ἔρως [‘érōs] y el θάνατος [thánatos], en su dualidad vida - muerte.

Sería muy amplio adentrarse en el contexto cultural en el que se inserta la posibilidad y efectividad de este hecho ontológico, evento epistemológico y experiencia estética. Según entrevista al propio artista, él rechaza el dualismo ontológico y sus respectivas correlaciones epistemológicas y estéticas. Para la precisión que nos ocupa en este momento, entonces, la referida relación vida - muerte, podemos ubicarla en el marco de la teoría del conocimiento, primero en el orden intelectual, y luego en el orden sensible, estético.

Consideremos entonces el orden intelectual a partir de la teoría de los opuestos que ya hemos explicitado anteriormente.

De modo que el perfil gnoseológico intelectual toma un cariz trinitario que se desplegaría en la disposición esquemática: aserción – contrario – opuesto contradictorio. Por ejemplo: blanco – negro – no blanco, respectivamente, en la disposición indicada. Ensayando esto con algunas dualidades en cuestión: Existencia y no existencia: Existencia – esencia - no existencia. Yo y no yo: Yo – tú – no yo. Lo expuesto, nos pone al tanto de que lo que ocurriría en el caso de la vida y la muerte, y es que, la no-vida no es igual a la muerte.

Ubicándonos en el orden categorial estético, su principal categoría, *lo bello* tendría su contrario en lo feo y su opuesto contradictorio en lo no bello. Esto último, al expandir el parámetro del “antagonismo” da cabida a consideraciones que se refieren a las categorías estéticas; hemos de considerar, pues:

Años atrás, Omar Calabrese tipificó el modo en que lo monstruoso agrede la norma, trazando el paralelo entre lo bueno-bello-conforme-eufórico y su opuesto monstruoso: lo malo-feo-disforme-disfórico. Señaló también cómo estas categorías, estables en otros períodos, son sometidas a tensión e inversiones de sentido en la etapa posmoderna, a la que prefirió llamar *neobarroca*. Etapa propensa a la puesta en cuestión de las categorías de valor, a las aporías, la posmodernidad puebla los productos de ficción fantástica tanto de monstruos tradicionales como de otros, risueños y queribles, que tensionan el canon hasta su casi disolución. (Sarti, 2013, p. 17)

Para la puntualización del presente tema, es de añadir que, la norma pasa por el canon del cuerpo humano.

Asimismo, en este panorama de contextualización, en el que de la metáfora al símbolo y sus materialidades en obras que occidente ha tipificado como “arte”, al menos, con intencionalidad estética, es extensa la focalización que prácticamente todas las culturas han dado al cuerpo muerto, al esqueleto y al cráneo humanos. Cada uno de estos elementos representa objetos de estudio de dilatada extensión. Por el momento, únicamente expondré una de las grandes materialidades que presentan esta condición, y coincide su ubicación en la actual tierra mexicana. Aquí, la tradición del culto a los muertos tiene raíz ancestral. La imagen insertada a continuación es solo un ejemplo entre muchos:



Figura 2. Tzompantli, hilera de varas con cráneos ensartados.

(http://1.bp.blogspot.com/_9ugiAvxOiBY/TNA1h-l31ml/AAAAAAAAABE4/NDHjo-o_j2w/s1600/tzompantli.jpg)



El marco presentado hasta este punto permitirá incorporar en el contexto los aspectos que comparte con la obra del artista Eduardo Moscoso.

II.1. Michel Foucault (1926-1984) y las heterotopías (Des espaces autres)

Nuestra época ha concedido prioridad al espacio por sobre el tiempo. En la Edad Media se consideraba un conjunto jerarquizado de lugares. Galileo estableció un espacio infinito e inmensamente abierto. De modo que a partir del siglo XVIII la extensión reemplaza a la localización. En la actualidad nuestros espacios son dispuestos en intrincadas redes de relaciones heterogéneas que demarcan lugares irreductibles unos a otros, imposibles de superponer.

Así como las utopías son los lugares sin espacio real, irreales, ya sea que esto se refiera a la misma sociedad en su perfección máxima o a la negación de la misma, el autor Michel Foucault acuña la noción de *heterotopía*. Esta se refiere a aquellos espacios que presentan peculiaridades respecto de los espacios reales y efectivos que ocupa la sociedad, una especie de contraespacios. Tales espacios están fuera de todos los espacios, pero es posible su localización.

Sobre todo, en las sociedades “primitivas” —algo persiste en nuestra sociedad—, se presentan heterotopías de crisis, lugares aforados, o sagrados o vedados, reservados a los individuos en crisis, tales como los adolescentes, las menstruantes, las embarazadas, los ancianos, etc. Hoy predominan heterotopías de desviación, como las residencias, las clínicas psiquiátricas. Las prisiones y los asilos, se encuentran de algún modo entre las heterotopías de crisis y las heterotopías de desviación. Un segundo principio considera que una sociedad suele adjudicar funciones muy distintas a una misma heterotopía en vigencia, tal es el caso del cementerio. Como tercer principio, La heterotopía determina la yuxtaposición de distintos espacios en un único lugar real, así lo hace el escenario del teatro, la pantalla del cine y los jardines de todas las épocas. Podemos considerar un cuarto principio, el de las heterocronías —de tiempo—, ligadas a las heterotopías, como los museos, las bibliotecas y las ferias.



Es pues, de presumir que el Prohibido Centro Cultural, se adscribe a varios de los rasgos que son propios de las heterotopías; es así que llega a ser una heterotopía más. A ella recurren artistas y público de aquel sector y aquellos que se hallan en el mismo. Esto contribuye a incrementar su experiencia estética personal.

II.2. La Utopía²¹ y el no-lugar.

La utopía y el no-lugar se hacen, pues, patentes en determinadas circunstancias. Un lugar que más precisamente es del gr. οὐ [o'u] 'no', τόπος [tópos] 'lugar', un “no-lugar” de encuentro con nuevas disposiciones estéticas, siempre será valioso en ya no solo una definición, sino en una concreción del arte en el momento en que el arte como cuerpo ontológico se configura. Esto es algo no usual en un medio como el nuestro en el que el arte “oficial” dispone un modo institucionalizado y estandarizado de manifestación, cuyo patrón del “cubo blanco” constituye la máxima expresión, cuando no la delimitación física, operativa y normalizada dis-posición (una posición alterada²²) en museos y galerías de arte.

Sin embargo, *stricto sensu*, en este caso no se deben confundir estas consideraciones con la definición que, Marc Augé (1935-) el acuñador del término “no-lugar” que en el contexto de “*une anthropologie de la surmodernité - Una antropología de la sobremodernidad*”²³ hace; tal definición corresponde a “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.” (Auge, 2000, p. 83) y se atiene a la condición de transitoriedad.

Se debe notar que está presente, más bien, una *analogía*, entre los términos que nos ocupan, pues se conserva la relación de significantes, pero operan diferentes significados, y para el presente caso, los significados de *no-lugar* y de *utopía* incluso son opuestos. Entre el no-lugar y la utopía, la condición del “Prohibido Centro Cultural”, corresponde a esta última.

Lo anterior se explica debido a que puede entenderse también la utopía como ese modelo de funcionamiento de interacción comunitaria, por no decir social y, obviamente, política —aunque en un «darse» muy particular— que, en este caso puntual, cumple el Prohibido Centro Cultural respecto de las artes en su amplitud de



concepción y realización actual y, sobre todo en una comunidad prioritariamente conservadora como lo es la ciudad de Cuenca-Ecuador.

II.3. Psicoanálisis y estética.

No cabría, *stricto sensu*, hablar de una “estética psicoanalítica”, Sigmund Freud no se ocupó del tema en sentido expreso, no obstante, si bien la propuesta freudiana no fue dirigida directamente al ámbito estético y del arte, las nociones desarrolladas se avienen a tal propósito con enorme pertinencia. Por otra parte, Freud realizó algunos estudios interesantes en relación a los artistas y su producción. El estudio sobre la infancia de Leonardo da Vinci en el que localiza la figura de un milano (u otra ave similar) en el cuadro de Santa Ana, la Virgen y el Niño del referido artista o el estudio sobre la actitud de Moisés en la versión escultórica de Miguel Ángel, dan cuenta de su interés conjunto en las artes plásticas, las intenciones y las acciones humanas; así como en el simbolismo y la representación, quierase o no, netamente estético, en el sentido de “sensibilidad”.

Este tratamiento de mecanismos sensibles y afectivos, incluso en su extremo patológico respecto de la captación y transformación cognoscitiva, involucra lo intelectual y lo afectivo, lo sensible y lo positivo de la realidad. Es de tener siempre presente que el arte reproduce, transforma y abstrae la realidad, así como propende a la creación de una nueva realidad.

Ya André Bretón (1896-1966) había llevado nociones del psicoanálisis a intervenir en el ámbito estético y, sobre todo, el *surrealismo* que instituyó, comparte un rango de afinidad con aquel, pese a pormenores o discrepancias que no faltan en ninguna relación y que serían largo escudriñar y detallar.

En síntesis, para nuestro propósito presente, el de analizar algunas nociones psicoanalíticas que puedan operar en estética y arte, hemos de considerar el inconsciente, la focalización del erotismo, el narcisismo y diversos mecanismos de defensa como la sublimación, la identificación, la proyección, el desplazamiento, la condensación, etc., amén de los impulsos del ἔρως [’érōs], vida y el θάνατος [thánatos], muerte; o las nociones expuestas bajo el membrete de «tótem y tabú».



Se debe tener especial consideración a las relaciones que se establecen entre nociones psicoanalíticas y categorías estéticas de habitual citación como: La sublimación y lo sublime; lo sacro o lo santo (Das Heilige); lo erótico, lo vitalista, el eros y lo erótico. Lo tanatológico, que apuntaría a lo grotesco; el thánatos, lo satánico (conforme ya lo había acuñado Rosenkranz). Lo impío, lo antirreligioso también se ubica en este grupo.

Dentro de la orientación psicoanalítica es menester tener presente el referente dado por Jacques Lacan (1901-1981), cuya singular interpretación ubica al psicoanálisis dentro de un enfoque estructuralista en el que opera como ciencia y práctica que restituye al hombre su manifestación histórica íntegra. Lacan explica que, tal restitución se consigue por medio de la tensión dialéctica entre la lengua y la palabra; esta en cuanto su apropiación y uso, y aquella, en tanto comprende un sistema de signos (semiología). De su propuesta de la constitución subjetiva en tres registros: *le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique* - lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico —sobre todo, lo imaginario como «el» imaginario— ha pasado a utilizarse de manera habitual como referente explicativo del vasto ámbito cultural, el mismo que, obviamente, abarca las artes.

La propuesta de Lacan indica que tal constitución subjetiva es una estructura dinámica que se organiza en tres códigos; de manera que lo real, lo imaginario y lo simbólico son conceptos que describen tres dimensiones enlazadas en la constitución del sujeto. La imbricación dimensional presenta la forma de un nudo “borromeo” o “borromi”; esto es, si cualquiera de los tres nudos se desata, los otros dos lo hacen también.

Lo real, pese a encontrarse siempre presente, es inaccesible; no es proclive a ser expresado mediante el lenguaje; no se lo puede decir, ni nombrar, ni representar. Esta categoría desembocará, luego, en lo “imposible”. De esta manera, lo real requiere la continua mediación de lo imaginario y lo simbólico. A diferencia de lo real, estas últimas dimensiones son accesibles. Tomando una referencia lógica y lingüística, Lacan indicará que lo real es “*ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire* - lo que no cesa de no escribirse”. Amén de que lo real se identifica con lo imposible.

“Si ma façon de situer les modes est correcte, à savoir que *ce qui ne cesse pas de s'écrire, le nécessaire...*



ce qui ne cesse pas de s'écrire, le nécessaire: c'est cela même qui nécessite la rencontre de l'impossible, à savoir

...ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire, qui ne peut s'aborder que par les lettres."
(Lacan, 1973-1974)

Si mi manera de situar los modos es correcta, *es decir, que lo que no cesa de escribirse, lo necesario...*

lo que no cesa de escribirse, lo necesario: esto es lo mismo que requiere el encuentro de lo imposible, es decir

*...lo que no cesa de no escribirse, que solo puede ser abordado por las letras.*²⁴

Lo imaginario es el ámbito en el que ocurre la identificación espacial consecuencia de un proceso que acaece en el así denominado “estadio del espejo”. Aquello que llega a designarse como “yo”, se constituye a través de lo que es el otro; esto es, la imagen en el espejo le restituye la dimensión del otro en cuanto es similar. Tal es la forma primitiva de pensamiento a la que se designa también como “matriz simbólica”. Es un aspecto no lingüístico de la psique que estipula el conocimiento primitivo del “yo”.

Lo simbólico engendra una deliberación en el ámbito común del conocimiento primitivo del yo, generando la primera reglamentación que regula el comportamiento y consigue la inclusión del sujeto en la cultura. Es, pues, el registro más avanzado y es el que caracteriza —le brinda cota de ser— al ser humano. Es así que Lacan sostiene que por el lenguaje se construye un sujeto; aquel es propio del sujeto desde su nacimiento, y le otorga a cada sujeto calidad heurística. La dimensión del pensamiento se abre con el lenguaje. De ahí que “*Le signifiant précède le sujet - el significante precede al sujeto*” (Harmand, 2006).

Insistiendo en esta concepción, para efectos de nuestro marco referencial, entre otros muchos puntos importantes de la propuesta lacaniana, hemos de enfatizar el surgimiento del «narcisismo» en una distorsión de la génesis de lo imaginario. Asimismo, relacionados estos conceptos, los mecanismos psicoanalíticos de proyección e identificación se enmarcan directamente en este ámbito de lo imaginario. En los acápites respectivos, y sobre todo en el que trata sobre lo «narcisista»



detallaremos los aspectos puntuales de tales relaciones. Esto se hará efectivo, una vez que se articule este marco conceptual con el sentido manifiesto de la producción del artista Eduardo Moscoso.

El pensamiento lacaniano tiene también relación directa con la expresión del barroco, entre otros puntos de contacto, está el del ámbito de la «vanitas», se mienta el célebre cuadro de Holbein el joven, “Los embajadores”, mismo que será detallado en un posterior acápite respectivo (cf. III.3.1.- Vanitas. en CAP. III. 3.- La estética en el neobarroco). Se cita, pues:

El estudio de la mirada ocupa un lugar central y, junto con el análisis de la anamorfosis de inspiración barroca (en el célebre cuadro de Holbein, *Los embajadores*), da lugar al último punto del recorrido: la representación. [...]. De este modo, el Barroco se ubica como una formación de compromiso en el límite entre la *episteme* de la semejanza y el pensamiento clásico. Precisamente, “el psicoanálisis, al igual que el Barroco, se despliega en el límite de la semejanza y de la representación [...]”. (Kripper, 2012)

II.4. Estéticas caníbales.

El asunto de que hay una sola realidad a la que se la conoce de diferentes maneras corresponde a un esquema eurocéntrico. Tal disposición se encuentra invertida en la concepción amazónica (Ecuador). Aquí hay una sola manera de conocimiento que se refiere a múltiples realidades. La diversidad es ontológica y no epistemológica como predica el discurso eurocéntrico.

El cuerpo de las realidades, ha de ser devorado, a fin de asimilarse su particular diferenciación de realidades ontológicas. En tal hecho, radica el fundamento de las estéticas caníbales.

La estética caníbal devora la concepción y plasmación de los modos de hacer arte en occidente —con la referencia eurocentrista—, y los revierte en producción temática de índole autóctona que discrepa y se enfrenta precisamente con aquel mismo patrón occidental, al punto de divulgar los resultados, plasmados en obras de artes, en el propio continente europeo.

El elemento de la *distinción*, siendo lo característico de la forma, es productor de algunos fenómenos; se consideran como tales los que se refieren a indexación,



emergencia, disposiciones y dispositivos, a ensamblajes, a esquematismos trascendentales...; estos van a desembocar en unas unidades operacionales, cuya denominación, dada por el autor Carlos Rojas Reyes, corresponde a máquinas abstractas (Rojas Reyes, 2015, p. 63). Tales particularidades se manifiestan en modos de existencia de los aparatos y los regímenes estéticos.

El performance cesa su manifestación en la simple presencia y acción; de esta manera, se ubica en lo que se hace a través de la forma. Esto corresponde con pertinencia a la etimología de “per-forma”.

Estas máquinas abstractas en su adscripción estética, van a marcar una pauta del propio quehacer de la obra de arte. Entre los elementos que la conforman, es de destacar los bloques de sentido que funcionan como unidades operacionales.

Tales bloques pueden extender su línea en bloques textuales, figurales, musicales, de danza... Los bloques figurales tienen en cuenta la imagen más su régimen de la sensibilidad.

Los mundos compositivos que se presentan, son factibles de ponerse a prueba, los resultados se seleccionarán de acuerdo a los criterios propuestos por el artista en cierta circunstancia determinada.

Se indican cuatro características generales de la estética que se manifiesta en los pueblos ancestrales implicados: Estética Mindalae, Tsántsica, Ritual y, Estética del Gesto.

La Estética Mindalae toma este elemento de la vida de estos pueblos como metáfora que se traslada al plano de las formas y que se refiere a la proliferación, multiplicidad, variación, parafernalia de su estética, dada por los contactos y las apropiaciones.

La Estética Tsántica hace referencia a la necesidad de devorar tanto los espíritus humanos como los divinos y establecer de manera harto visible los ritos de pasaje de un mundo a otro, de una esfera a otra.

La Estética Ritual: estos pueblos se caracterizan por su profunda ritualidad que no se agota en el campo mítico, sino que penetra la vida cotidiana en todas sus esferas y que se apoya de manera decidida en los objetos estéticos que marcan o expresan esta mirada sobre el mundo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La Estética del Gesto que aleja a los distintos productos artísticos (que muchas veces son también funcionales) de su hieratismo²⁵ y que introducen un gesto irónico, humorístico y que se integra enteramente con la Estética Ritual.

Debajo de este conjunto yace una forma compositiva que tiende a ser constante y que se diferencia radicalmente de lo que conocemos en Occidente. Me refiero a esos procesos formales que mezclan figuración y abstracción, que combinan las figuraciones para volverlas simbólicas, que desarrollan un realismo especulativo, nombrado muchas veces como estilizaciones, pero que es mucho más que esto. (Rojas Reyes, Estéticas caníbales. Máquinas Formales Estéticas, 2015, p. 108)

Es necesario tener en cuenta varios aspectos desde esta particular visión, debido a que el artista sujeto de nuestro estudio y su obra, se ubican —por así decirlo— entre lo autóctono de lo que hoy es denominado la Amazonía (Sudamérica) y la tradición eurocentrista. Por ello, su obra, con cierto componente de hibridación, es muy particular por cuanto *marca una distinción*, es decir, empata literalmente con la definición de «forma». Se deben destacar, pues, de esta visión de las estéticas caníbales, aspectos como la metáfora, las apropiaciones, la engullida, los ritos de pasaje; la ritualidad; el hieratismo, el gesto irónico y humorístico. Todos estos son referentes que nos permitirán el acercamiento a la comprensión de la producción artística de Eduardo Moscoso y el empate con tales aspectos de esta corriente.



Capítulo III. La estética en la corriente neogótica y las subculturas. La estética en el neobarroco. La «vanitas».

III.1. Culturas y subculturas.

Las ciencias humanas como la sociología, la antropología y los llamados estudios culturales, designan con el término *subcultura* a un grupo de personas, cuyos comportamientos y creencias difieren de los que manifiesta la cultura dominante en la que se encuentran insertos.

La edad, el grupo étnico o el género, son aspectos que inciden en la conformación de la subcultura, cuya distinción está marcada por determinaciones estéticas, políticas o sexuales. También puede ocurrir que intervenga una mixtura de tales determinaciones.

El antagonismo entre los valores de la cultura dominante y los de la subcultura inserta en esta, es lo que la define. No obstante, tal antagonismo entre cultura y subcultura no presenta siempre condición decisiva, por lo que la definición susodicha no siempre se cumple.

Hay que tener en cuenta que las preferencias comunes caracterizan a una cultura. Estas se refieren al entretenimiento, al significado de los símbolos que son utilizados y al uso de los medios de comunicación disponibles. La idiosincrasia de una cultura implica sus patrones éticos, su lenguaje y todo rasgo de producción de cosas, hechos y procesos peculiares y consecuentes con su entorno configurativo. En definitiva, la cultura compendia la conducta aprehendida y manifiesta de personas de todas las edades y clases sociales.

No obstante, los patrones de comportamiento pueden variar de lo predominantemente manifiesto a lo exiguo. De este modo, un medio cultural tomado como referente, da cabida a grupos como las sectas, las pandillas y otros similares. Estos comparten un lugar propio y determinadas prolongaciones o distorsiones de los rasgos predominantes en tal entorno. El estudio y la observación de las así



denominadas subculturas se refiere a diferentes y numerosos componentes de lo simbólico o no material de tales grupos o segmentos de la sociedad así considerada.

Están pues, presentes, en estos grupos los elementos simbólicos.

Dick Hebdige, (nacido en 1951) un expatriado británico, entre otros investigadores de las subculturas, ha señalado que la caracterización de pertenencia a tales grupos se manifiesta en las particularidades de su vestimenta y sus hábitos comunes. Por ello es que se enfoca el estudio del simbolismo referido a la indumentaria, las manifestaciones artísticas y los hábitos de los integrantes de una subcultura. Esta misma manifestación, en tanto la manera de ser interpretada por la cultura dominante a la que pertenece ese grupo, constituirá otro indicador para avanzar en tal estudio. Si predomina el rasgo de antagonismo por parte de la subcultura, esta adquiere la condición de contracultura.

Hebdige, al inicio del capítulo 15, *Subculture: the unnatural break*²⁶ - *Subcultura: la ruptura antinatural* de su obra de mayor alcance y difusión en 1979, *Subculture: The Meaning of Style* - *Subcultura: el Significado del Estilo*, manifiesta que:

Subcultures represent 'noise' (as opposed to sound): interference in the orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media. We should therefore not underestimate the signifying power of the spectacular subculture not only as a metaphor for potential anarchy 'out there' but as an actual mechanism of semantic disorder: a kind of temporary blockage in the system of representation... (Hebdige, 1979)

Las subculturas representan el "ruido" (en contraposición al sonido): la interferencia en la secuencia ordenada que conduce de los fenómenos y hechos reales a su representación en los medios de comunicación. Por consiguiente, no debemos subestimar el signifiante poder de la espectacular subcultura no solo como una metáfora de la anarquía potencial 'ahí afuera', sino como un mecanismo real de trastorno semántico: una especie de bloqueo temporal en el sistema de representación...²⁷

Cabe enfatizar la relación de lo expuesto con uno de los principales conceptos básicos para tratar la estética desde perspectivas ontológicas, gnoseológicas y epistemológicas así como semióticas y semánticas: *lo absurdo*²⁸, cuya etimología se refiere al sonido, en cuanto fenómeno de captación y elaboración gnoseológica por la



vía de los sentidos: *ab*: lo referente a, y *surdus*: ontológicamente: la deformación o desfiguración del sonido, lo oculto; gnoseológicamente: la imposibilidad de oír, pero, según la facultad intelectual asociada, también la de comprender (cf. Blánquez, 1958, pp. 19, 494 y Echauri, 1957, pp. 11-12, 480). Cabe pues, la relación de lo absurdo con el significado de “ruido” al que se hizo alusión en el párrafo anterior. La noción de absurdo fue tratada por Jean-Paul Sartre (1905-1980) en *La náusea* (1938) y *El ser y la nada* (1943) y por Albert Camus (1913-1960) en *El extranjero* (1942) y *El mito de Sísifo* (1942). Con estos autores, surge el *Teatro Existencialista*. El camino que se ha abierto da paso al así denominado *Teatro del Absurdo*, Eugène Ionesco (1909-1994) y Samuel Beckett (1906-1989) son sus cultivadores, pero precursora fue la concepción de Luigi Pirandello (1867-1936), Premio Nobel de Literatura en 1934. En sus obras, Pirandello realiza una propuesta para una innovación en el arte escénico. Para ello plantea la “posibilidad de que la existencia no sea sino un artificio, una gran simulación que cede el verdadero protagonismo a la realidad que descansa en la ficción. Esta sería más real y provocaría una paradoja para el ser humano que tendría verdaderas dificultades para llegar a conocerse a sí mismo.” (El teatro del absurdo, s.f.) Esto se hace patente en su obra «Seis personajes en busca de autor».

Las artes plásticas, aunque no con detenimiento en la precisión de su demarcación conceptual como en el caso de la literatura y el teatro, pero sí más bien en la operatividad de la noción de lo absurdo, la enfatizaron sobre todo en las corrientes del *dadaísmo* (a partir de 1916), «*Fontaine - la fuente*» (un urinario) (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968) quedó como ejemplo paradigmático de lo absurdo; y el *surrealismo* (a partir de 1925).

Estos aspectos que se han mentado, sirven para explicar, por una parte, determinados patrones culturales que se encuentran vigentes en los grupos que pertenecen a las denominadas subculturas, en lo referente a sus rasgos de comportamiento y las categorías estéticas que rigen sus expresiones; y, por otra parte, ello brinda un criterio conceptual más, desde el cual es posible acceder a la explicación y la comprensión de la función operativa de diversos aspectos que se encuentran implícitos en la obra del artista Eduardo Moscoso.

Entre los signos y elementos rituales que algunas subculturas exigen a sus miembros como iniciación de pertenencia al grupo, están los tatuajes.



Para los propósitos del presente trabajo hemos de atañernos a la tribu urbana de los así llamados *neogóticos* en lo que se defina como sus rasgos estéticos.

III.2. Las Tribus urbanas

Se denomina así a las nuevas expresiones de subjetividad emergentes, que se patentizan en agrupaciones de jóvenes y adolescentes que comparten hábitos, intereses y usos similares; esto es, modos de sentir y de pensar similares (y a su vez, estigmatizados por la “normalidad oficial”). Su apariencia en cuanto vestimenta y arreglo corporal generalmente rompe con la normativa de usos comúnmente aceptados en un determinado medio urbano de convivencia social. Su presencia es manifiesta sobre todo en las grandes ciudades. Generalmente, aunque no siempre, suelen constituir pandillas o bandas; su conducta tampoco se acoge a un patrón único, dependerá de los patrones éticos adoptados por cada una de estas agrupaciones particulares y de las circunstancias en las cuales sus miembros actúan; por ello se constituye habitualmente un estereotipo, lo valorado de manera negativa acerca de ellos.

Los miembros de estas tribus buscan nuevas vías de expresión por medio de las posibilidades de apertura concernientes a cada agrupación. Su ubicación existencial generalmente se encuentra en la periferia respecto de la normalidad. Esta normalidad, precisamente, es la que ellos cuestionan como no adecuada a su condición y propósitos. Ellos se han juntado en la búsqueda de un núcleo afectivo gratificante que sea efectivo en cuanto proporcione cobijo emotivo. Tal propósito elude de asumir la situación del ambiente urbano contemporáneo.

III.2.1. La corriente neogótica

La subcultura o cultura underground (subterránea) gótica es un movimiento que se ha radicado en varios países. Surgió en el Reino Unido a finales de los '70 y se desarrolló hasta mediados de los '80, ligado al Rock gótico. Este último, procedente del Post-Punk. Sus rasgos estéticos y características subculturales se constituyen

principalmente a partir ser influida por la literatura gótica del siglo XIX y el cine de horror.



Figura 3. Algunos rasgos característicos del movimiento neogótico.
(<http://loqelladijo.wordpress.com/2007/08/12/manifiesto-gotico-ii/>)

Se hacen patentes en la imagen precedente, algunos de los rasgos característicos de la estética del movimiento neogótico (erótico, tanatológico, antirreligioso...). La presente investigación los toma como principal referente, a fin de realizar una analogía con los rasgos que se manifiestan en los géneros de la producción del artista Eduardo Moscoso y en la situación del Prohibido Centro



Cultural. En consecuencia, se plantearon los siguientes géneros: erótico, vitalista, tanatológico, exótico, antirreligioso, y narcisista, manifiestos de modo sincrético. Es así que habremos de ubicar la correlación cualitativa de los rasgos manifiestos en la corriente neogótica en función de correspondencia de significante y significado con los rasgos de los géneros enunciados, lo que nos dará el parámetro de afinidad con su respectivo indicador.

Es menester realizar algunas consideraciones a partir del manifiesto neogótico, al cual lo hacemos constar en su lengua original:

THE OLD VERSION:

THE NEO-GOTHIC ART MANIFESTO

Gothic culture is more than just a bunch of clothes and dark art.

It started as part of the punk movement, a rebellion against the status quo and against the government. It was a rebellion against religion, against other people's ideas of what was "normal".

When punk delved more into nihilism, gothic went in a separate direction and became more hedonistic, sexual and religious oriented. Contextually, gothic and what it means to be goth has changed over the years that many people only subconsciously realize that what they are doing is an act of rebellion.

We are rebels.

We are social rebels, misfits, a society within a society, ignored to some extent but still there, thriving and becoming more popular than ever.

In theory we could even become so popular that we end up dominating society, in which goth would actually become a social norm. And then it would be the squares (such an 80s term) which would actually be considered freaks instead of the basics of normalcy.



And if that day should ever come, our individuality will have to evolve with it, but at least by then we will have dramatically altered our world to the point that we have become something more than a freakshow [freak show] for the people on the subway. We will become a new social group that cannot be ignored any longer and our ethics and morals, many of which are deeply philosophical and have truth imbedded in them, will become a new cornerstone for an ever evolving society.

And so I say, Cheers to the future of Neo-Gothicism! Cheers to an art style that has been around since Francesco Goya in the early Romanticist Period! Cheers to the people, the designers, the writers and the artists who stand up and make a difference! Vive le résistance!

GOTH IS ABOUT REBELLING AGAINST SOCIAL NORMS, AND DEFYING OLD FASHIONED SEXUALITY & REPRESSIVE GOVERNMENT AND RELIGION. DO NOT EVER FORGET IT.

Sincerely,
Charles Alexander Moffat
Curator of the Lilith Gallery" (Moffat, 2003)

LA VERSIÓN ANTERIOR:

EL MANIFIESTO DEL ARTE NEOGÓTICO

La cultura gótica es más que un montón de ropa y arte oscuro.

Comenzó como parte del movimiento punk, una rebelión contra el status quo y contra el gobierno. Fue una rebelión contra la religión, contra las ideas de otras personas acerca de lo que era "normal".

Cuando el punk se adentró más en el nihilismo, lo gótico se fue en una dirección separada y se orientó más hedonista, sexual y religioso. Contextualmente, lo gótico y lo que significa ser gótico ha cambiado de tal manera con los años que muchas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

personas solo inconscientemente se dan cuenta de que lo que están haciendo es un acto de rebelión.

Somos rebeldes.

Somos rebeldes sociales, inadaptados, una sociedad dentro de una sociedad, ignorados hasta cierto punto, pero aún ahí, prosperando y cada vez más populares que nunca.

En teoría podríamos incluso llegar a ser tan populares que terminaríamos dominando la sociedad, en la que lo gótico realmente se convertiría en una norma social. Y entonces sería los «squares» [también: fuddy-duddy (chapado a la antigua), carca o carcunda, de actitudes retrógradas, F.Q.B.] (un término tan de la década de 1980) que en realidad serían considerados monstruos en vez de los cimientos de la normalidad.

Y si ese día alguna vez llegare, nuestra individualidad tendrá que evolucionar con él, pero al menos para entonces, habremos alterado radicalmente nuestro mundo, hasta el punto de llegar a ser algo más que un espectáculo de rarezas para la gente en el metro. Nos convertiremos en un nuevo grupo social que no puede ser ignorado por más tiempo y nuestras éticas y morales, muchas de las cuales son profundamente filosóficas y tienen la verdad incrustada en ellas, se convertirán en la nueva piedra angular para una sociedad en constante evolución.

Y por eso digo, ¡Salud para el futuro del Neo-goticismo! ¡Salud a un estilo de arte que ha existido desde Francisco de Goya en el período del romanticismo temprano! ¡Salud a la gente, los diseñadores, los escritores y los artistas que se levantan y marcan la diferencia! ¡Larga vida a la resistencia!

LO GÓTICO ESTÁ A PUNTO DE REBELARSE CONTRA LAS NORMAS SOCIALES, Y DE DESAFIAR A LA SEXUALIDAD DE ANTIGUO CUÑO Y AL GOBIERNO Y LA RELIGIÓN REPRESIVOS. ESTO NO DEBE OLVIDARSE.

Atentamente,

Charles Alexander Moffat

Curador de la Galería Lilith"²⁹

La versión actual, revisada en 2003:



THE NEO-GOTHIC ART MANIFESTO

The Art History Archive - Neo Gothic Art

Revised in 2003.

Gothic culture is more than just a bunch of clothes and dark art.

It started as part of the punk movement, a rebellion against the status quo and against both the government and the "squares". It was a rebellion against religion, against other people's ideas of what was "normal".

When punk delved more into nihilism, gothic went in a separate direction and became more hedonistic, sexual and religious oriented. Contextually, gothic and what it means to be goth has changed over the years that many people only subconsciously realize that what they are doing is an act of rebellion.

We are rebels.

We are social rebels, misfits, a society within a society, a sub-culture that is ignored to some extent but still there, thriving and becoming more popular than ever.

In theory we could even become so popular that we end up dominating society, in which goth would actually become a social norm. And then it would be the squares (such an 80s term) which would actually be considered freaks instead of the basics of normalcy.

What is normal? What is popular? Bertolt Brecht (the famous playwright) would say popularity is dependent upon how new, different and exciting something is. However, when something becomes so popular that its normal, it stops being new and exciting.

Goth is always new. Goth is always different. It keeps evolving, adopting new fashion statements, new art statements. For every day that passes, goth changes and evolves.

And if the day should ever come that goth becomes normal, our individuality will have to evolve with it, but at least by then we will have dramatically altered our world to the



UNIVERSIDAD DE CUENCA

point that we have become something more than a freakshow [freak show] for the people on the subway. We will become a new social group that cannot be ignored any longer and our ethics and morals, many of which are deeply philosophical and have truth imbedded in them, will become a new cornerstone for an ever evolving society.

And so I say, Cheers to the future of Neo-Gothicism. Cheers to an art style that has been around since Francisco Goya in the early Romanticist Period. Cheers to the people, the designers, the writers and the artists who stand out as individuals.

GOTH IS ABOUT REBELLING AGAINST SOCIAL NORMS, AND DEFYING OLD FASHIONED SEXUALITY & REPRESSIVE GOVERNMENT AND RELIGION. Goth is about being sexually and emotionally free. Goth is about being yourself. In a dark and mysterious kind of way.

And isn't that how all individuals should be before you get to know them better? Mysterious.

Sincerely,

Charles Alexander Moffat

Curator of the Lilith Gallery of Toronto

Written 2001, Revised 2003. (Moffat, 2003)

EL MANIFIESTO DEL ARTE NEOGÓTICO

El Archivo Histórico de Arte - Arte Neogótico.

Revisado en 2003.

La cultura gótica es más que un montón de ropa y arte oscuro.

Comenzó como parte del movimiento punk, una rebelión contra el status quo y tanto contra el gobierno como contra los "carcas". Fue una rebelión contra la religión, contra las ideas de otras personas acerca de lo que era "normal".

Cuando el punk se adentró más en el nihilismo, lo gótico se fue en una dirección separada y se orientó más hedonista, sexual y religioso. Contextualmente, lo gótico y lo que significa ser gótico ha cambiado de tal manera con los años que muchas personas solo inconscientemente se dan cuenta de que lo que están haciendo es un acto de rebelión.



Somos rebeldes.

Somos rebeldes sociales, inadaptados, una sociedad dentro de una sociedad, ignorados hasta cierto punto, pero aún ahí, prosperando y cada vez más populares que nunca.

En teoría podríamos incluso llegar a ser tan populares que terminaríamos dominando la sociedad, en la que lo gótico realmente se convertiría en una norma social. Y entonces sería los «carcas» (un término tan de la década de 1980) que en realidad serían considerados monstruos en vez de los cimientos de la normalidad.

¿Qué es normal? ¿Qué es popular? Bertolt Brecht (el famoso dramaturgo) diría la popularidad depende de cuán nuevo, diferente y emocionante es algo. Sin embargo, cuando algo se vuelve tan popular que es normal, deja de ser nuevo y excitante.

Lo gótico es siempre nuevo. Lo gótico es siempre diferente. Se mantiene en evolución, adoptando nuevas declaraciones de la moda, nuevas manifestaciones del arte. Por cada día que pasa, lo gótico cambia y evoluciona.

Y si el día en que el gótico se volviere normal alguna vez llegare, nuestra individualidad tendrá que evolucionar con él, pero al menos para entonces, habremos alterado radicalmente nuestro mundo, hasta el punto de llegar a ser algo más que un espectáculo de rarezas para la gente en el metro. Nos convertiremos en un nuevo grupo social que no puede ser ignorado por más tiempo y nuestras éticas y morales, muchas de las cuales son profundamente filosóficas y tienen la verdad incrustada en ellas, se convertirán en la nueva piedra angular para una sociedad en constante evolución.

Y por eso digo, Salud para el futuro del Neo-goticismo. Salud a un estilo de arte que ha existido desde Francisco de Goya en el período del romanticismo temprano. Salud a la gente, los diseñadores, los escritores y los artistas que se destacan como individuos.

LO GÓTICO ESTÁ A PUNTO DE REBELARSE CONTRA LAS NORMAS SOCIALES, Y DE DESAFIAR A LA SEXUALIDAD DE ANTIGUO CUÑO Y AL GOBIERNO Y LA RELIGIÓN REPRESIVOS. Lo gótico está a punto de ser sexual y emocionalmente libre. Lo gótico está a punto de que sea una persona misma. En una especie de talante oscuro y misterioso.

¿Y no es así, acaso, como todos los individuos deben ser antes de llegar a conocerlos mejor? Misteriosos.



Atentamente,

Charles Alexander Moffat

Curador de la Galería Lilith de Toronto

Escrito, 2001; Revisado, 2003³⁰

La subcultura gótica presenta características estéticas y conductuales en común. Su estilo musical comprende varios subgéneros y estilos, los cuales manifiestan una tendencia hacia un rasgo distintivo y un sonido “dark” (“oscuro”). En el ámbito de la subcultura, su vestimenta luce un estilo que es influenciado por el death rock, el punk, el estilo andrógino. Inclusive el estilo de indumentaria renacentista participa en los resultados estéticos de la corriente. Así todo, la estética de los neogóticos se ciñe a rasgos muy particulares.

El color negro es un rasgo predominante que ponen a la vista. Es el color de su vestimenta. Se maquillan de manera que el rostro resulte pálido. Sus peinados tapan parte del rostro. Usan lápiz labial muy rojo o violáceo, de manera grotesca. Es claro que el hecho de que alguien se atavíe y se maquille en este estilo, no es un factor o una condición que determine que los miembros de esta subcultura le admitan como tal. Ocurre también lo contrario, hay miembros de esta subcultura que no visten de negro, ni ostentan otros detalles que son característicos de este estilo neogótico.

Puede que fuese posible ubicar, a finales de la década de 1970 del siglo pasado, unos pocos grupos de Post-Punk en el Reino Unido, a los que se les denominaba neogóticos. No obstante, fue a comienzos de la década de 1980 cuando se consolidó como un subgénero dentro del Post-punk. Además, en aquel momento sus miembros empezaron a identificarse bajo este membrete, así como, a constituir un movimiento organizado. En Londres, se abrió el club nocturno “Batcave”, en el barrio del Soho, en julio de 1982. Este se convirtió en un lugar de reunión para los miembros del nuevo movimiento. Posteriormente, estos primeros neogóticos llegarían a ser conocidos con el término “batcaver” en Gran Bretaña.

El término *gothico/gótico* se utilizaba antiguamente para referirse a las tribus germánicas en general, a los godos. En referencia al arte, el término lo utilizó por



UNIVERSIDAD DE CUENCA

primera vez San Isidoro de Sevilla [560-636] en el siglo VI para referirse a un muro construido a partir de sillares bien cortados. Aunque en un comienzo tuvo connotaciones positivas, ya en el siglo XV, se utilizó de forma peyorativa para referirse al “arte dei goti” o “arte de los godos”, todo lo que no fuera arte renacentista, lo que entendemos por románico y gótico propiamente dicho. Para los artistas y mecenas del siglo XV, la época anterior había sido una época de decadencia, barbarie y oscuridad. Se suele pretender que el movimiento gótico comenzó en la Francia de 1160-1170, con las ocupaciones de estudiantes y algunas personas que se pintaron la cara de blanco y se vistieron de negro como muestra de protesta, denunciando que la opresión del sistema los estaba matando. A mediados del siglo XVIII, en las últimas décadas de la ilustración, un hombre llamado Horace Walpole escribió *El castillo de Otranto* (1764), la que fue considerada la primera novela de género gótico. Pionera por reunir lo que toda novela gótica que se precie debería tener: trampillas, castillos, iglesias, sótanos, apariciones y ambientación, entre otras. (...).

A principios del 80, los integrantes de un grupo de música que se hacía llamar UK Decay, declararon que su música se podía calificar como “gótica”. Entre el 1985 y 1995, fue la etapa de expansión. Las nuevas tendencias se dieron a conocer en el resto de Europa y en Estados Unidos. (Lefineau, 2012, pp. 121-122)

En cuanto a los elementos integrantes de una novela gótica, se ilustra, a continuación, la coincidencia respecto de las trampillas que se ubican en el Prohibido Centro Cultural. La primera fotografía muestra una trampilla sobre una fosa con muñecas, como drenaje que canaliza los sentimientos agraviados, la exasperación y otros arrebatos, mientras la segunda trampilla se sitúa sobre un foso, cuya composición se refiere al explotador que hace negocios con la desgracia de los otros.



Figura 4. Eduardo Moscoso, Trampilla con muñecas en el Prohibido Centro Cultural. Fotografía de Francisco Quezada. (Cuenca, 2015). Archivo particular.



Figura 5. Eduardo Moscoso, Trampilla con explotador y osamentas en el Prohibido Centro Cultural. Fotografía de Francisco Quezada. (Cuenca, 2015). Archivo particular.



La estética de los neogóticos se rige al rasgo categórico del uso de indumentaria de color negro. Puede en algún caso usarse el color blanco y, un poco menos, el rojo. Algunos miembros han adoptado un estilo medieval y vampiresco que se manifiesta en el uso de prendas del tipo de los corsés. También es de su uso las faldas amplias y largas. Los abrigos suelen tener el largo que llega a los tobillos. No falta el uso de capas de terciopelo, seda, e incluso, de cuero. Es destacado el uso del maquillaje como un rasgo característico para diferenciación con otros grupos, así como signo de pertenecía al grupo que le acepta. Varones y mujeres untan su cara con polvo blanco a fin de ponerlo pálido.

Esta condición constituye, claramente un rasgo narcisista, que empata con la insistencia de la autorreferencia y el autorretrato en las composiciones plásticas del artista Eduardo Moscoso. Género al que hemos de distinguir, denominándolo como “narcisista”.

El color negro y los tonos pálidos son tan solo un argumento más, y describen su posicionamiento franco con respecto a la vida y la muerte; es un cierto tipo de fascinación artística, un hálito de obscuridad, lo cual no quiere decir de ninguna manera un pesimismo a ultranza o una relación con lo diabólico, sino tan solo una consecuencia artística-histórica. (Vázquez, 2008, p. 19)

De manera que vida y muerte también marcan coincidencia con los géneros en los que se insertan varias de las obras del artista Eduardo Moscoso. A aquellos los hemos de distinguir como los géneros *vitalista* y *tanatológico* (derivado del griego, θάνατος [thánatos], muerte).

Entre las subcategorías de los neogóticos son extremos los “Gothic sick”, cuya preferencia no radica en escuchar música gótica. Más bien el black metal, el grind core, el death metal y los géneros que se derivan de estos, son sus objetos de atención. De este subgrupo se detalla que: “También sienten la necesidad de satisfacer su morbo con imágenes y fotografías de muertos, cadáveres, sangre, tripas y vísceras” (Lefineau, 2012, p. 125). Tal particularidad hace patente en este grupo un componente *tanatológico*.



El componente *erótico* en la tribu suburbana que nos ocupa se manifiesta de diversas maneras y en los distintos subgrupos. Es así que este caracteriza a las integrantes que adoptan la etiqueta de “gothic lolita”, término que es tomado de la novela “Lolita”, cuyo autor es el ruso Vladimir Nabokov. “Se basan en la estética victoriana y francesa, y recuerdan bastante a una siniestra “Alicia” en el País de las Maravillas” (Lefineau, 2012, p. 126). Así, ciertamente se distingue aquí, un género erótico.

Respecto de un subgrupo denominado “gothic black”, se debe considerar que “llevan pinchos, pintura, crucifijos, pentagramas invertidos y camisetas de grupos de black metal. Suelen considerarse satanistas, como ejemplos tenemos a Candle of filth [Vela de inmundicia], los más extremistas” (Lefineau, 2012, p. 124). Están presentes, pues, elementos *antirreligiosos* que indican un género de tal denominación.

III.3. La estética en el neobarroco.

El Neobarroco es una corriente que, imitando al Barroco, floreció en la segunda mitad del siglo XIX. Fue una reacción a la displicencia académica que prevalecía en aquel entonces. Esta corriente comparte varios de sus aspectos con el Romanticismo.

Sin embargo, se debe tener cuidado al emplear el membrete de Neobarroco, puesto que el mismo también designa a una variante de la estética posmoderna, la cual es muy poco Romanticista. Para las presentes consideraciones en cuanto se refieran a la producción del artista Eduardo Moscoso, es esta variante posmoderna la que se tendrá como referencia de juicio y explicitación.

Jacob Burckhardt (1818-1897), y posteriormente, Erwin Panofsky (1892-1968) caracterizaron al Barroco como un “no-estilo”. Siendo este el referente para el surgimiento de los dos Neobarrocos mentados, aún el uno y reacio el otro al Romanticismo, no obstante, ambos comparten: extremado, voluptuosidad, desbordamiento y aberración.

Por otra parte, si la corriente del gótico y la del barroco tienen por zona común la derivación de la «vanitas» del género del bodegón, se puede suponer que algo similar ocurra respecto del neogótico y el neobarroco. En efecto, extremado,



voluptuosidad, desbordamiento y aberración, en términos generales, también son características compartidas por el neogótico, difiriendo, obviamente, los matices e intensidades contextuales con los que una determinada manifestación se haga efectiva.

III.3.1. La «vanitas».

Con el término «vanitas» se designa una línea particular perteneciente al género pictórico denominado «bodegón». Este género tuvo su apogeo en la época «barroca» y su producción se concentró, sobre todo, en Holanda. El nombre significativo proviene del latín, y en español se traduce por el de “vanidad”. No obstante, este referente de significado no opera en cuanto que sea “soberbia” u “orgullo” sino en tanto que “vacuidad”, esto es, “insignificancia”, como cuando se dice “en vano”.

El nombre proviene del inicio del texto bíblico correspondiente al קהלת (Qōhēlēth) (Predicador), Εκκλησιαστής (Ekklēsiastēs) Eclesiastés, cuyo célebre enunciado en hebreo (תנאך) [Tānā'kh], griego (Μετάφραση των Εβδομήκοντα) [Metáphrasē tōn Ebdomēkonta] (Traducción o Versión de los Setenta)³¹, y latín (Vulgata), respectivamente, dice:

הַבֶּל הַבְּלִים הַכֹּל הַבֶּל

h^abhēl h^abhālim hākōl hābhēl³²

ματαιότης ματαιότητων, τὰ πάντα ματαιότης.

Mataiōtēs mataiotētōn, τὰ πάντα mataiōtēs.

«Vanitas vanitatum omnia vanitas»

(«Vanidad de vanidades, todo es vanidad»).

Las composiciones dentro de este género aspiran a entregar un mensaje que concientice sobre lo inútil de los fines mundanos confrontados con la inevitable presencia de la muerte. No obstante, tal concientización, a su vez, podrá generar

actitudes tanto para bien como para mal; obviamente, la primera intención se dirige hacia el bien.



Figura 6. Antonio de Pereda, Alegoría de la vanidad.

(<http://imagenesyfrasescatolicas.blogspot.com/2016/04/temas-que-hay-que-tratar.html>)

Desde el punto de vista artístico, la «vanitas» constituyó un elemento fundamental para la consolidación del «bodegón» en cuanto género individual.

En la Edad Media, los objetos que figuran en una composición pictórica, siempre acarrearán un significado particular, es decir, son símbolos. En el presente caso, el significado se concentra en la fragilidad y la brevedad de la vida, en el tiempo que pasa, y en el fenecer.



Algunos de estos objetos son elementos fundamentales en las composiciones de este género. Así, el cráneo humano simboliza la muerte.

Hay símbolos de proyecciones y actividades humanas como el saber, la ciencia, la riqueza, los placeres, la belleza y otros, entre estos se ubica este *memento mori* (acuérdate de que vas a morir). Lo relativo y perecedero de tales proyecciones son denunciados por las obras pertenecientes a la *vanitas*.

Otros elementos simbólicos presentes en este tipo de composiciones, son fruta pasada, la cual es símbolo de la decadencia como en senescencia; las burbujas; humo; relojes, sobre todo de arena; e instrumentos musicales. Todos estos elementos simbolizan lo efímero de la vida.

En definitiva, sobre todo en el siglo XVII, en el periodo barroco, las «vanitas» tuvieron una función moralizante y estuvieron presentes con mucha frecuencia como *memento mori*. Sin establecer mayores diferencias, el catolicismo y el protestantismo, las adoptó como un importante aditamento para la predicación y la devoción en Europa.

Este género pictórico tiene la influencia del gótico alemán, ya que durante esa época muchos artistas (en especial arquitectos) explotaron esa idea de lo inevitable de la muerte y que esta nos acechaba hasta en los lugares más sacros, como las iglesias. (Salamandra, 2009)³³

Este género fue muy apreciado por los pintores del norte de Europa; se focalizó en Flandes y en los Países Bajos, pero también se expandió a otros lugares. Fue cultivado por artistas como Jacques Linard (1597-1645) o Philippe de Champaigne (1602-1674) en Francia; Francesco Solimena, llamado también l'Abate Ciccio, esto es, el Abad Ciccio (1657-1747) en Italia; o Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678) pintor del barroco español, ejercitado en el naturalismo tenebrista y la cromática veneciana. En España es de mentar también como cultivadores de la «vanitas», a Andrés Deleito o de Leito (entre 1656 y 1663) quien fue, en su época, un respetable, pero apenas conocido pintor del barroco español, que se desempeñó en Madrid y Segovia; y Juan de Valdés Leal (1622-1690), activo en Córdoba y Sevilla. De este último artista, en la línea de nuestro trabajo contextual sobre la situación contemporánea de la «vanitas», es de destacar la siguiente descripción:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En su producción destacan los dos cuadros que pintó entre 1671 y 1672 para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, por encargo de su fundador don Miguel de Mañara.

Fue este quien diseñó el programa iconográfico, que estaba destinado a los hermanos de la Caridad, proclamando la salvación del alma a través de la caridad. Encargó las pinturas que aluden a las obras de caridad a Murillo y a Valdés Leal las que suponen una reflexión sobre la brevedad de la vida y el triunfo de la muerte.

Se tratan de los Jeroglíficos de las postrimerías: *In ictu oculi* (En un abrir y cerrar de ojos) y *Finis gloriae mundi* (Final de las glorias terrenales). Son obras sobre la fugacidad de la vida terrenal y a la inevitabilidad de la muerte. El realismo es truculento, tétrico. Hacen referencia al dilema de conseguir la salvación o la condenación eterna y solo aquellos que hayan practicado obras de caridad conseguirán la salvación eterna.

En *In ictu oculi* aparece la muerte con su guadaña indicando la rapidez con la que llega la muerte y apaga la vida humana. Y lo simboliza a través de una vela.

Los objetos de la parte inferior, representan la vanidad de los placeres y las glorias terrenales, que tampoco escapan a la muerte. El fondo que está en penumbra, contrasta con la viveza del colorido de los objetos, consiguiendo un efecto dramático de gran teatralidad.

En *Finis gloriae mundi* presenta los cuerpos de un caballero y de un obispo muertos, a los que su fama y su gloria de nada les ha servido. La mano de la justicia divina pesa las buenas y malas obras que en la tierra se han realizado. (Juan de Valdés Leal. Biografía y obra, s.f.)

Debido a su focalización con composiciones macabras en este género de la vanitas, póstumamente, al pintor se le atribuía cualquier cuadro por el solo hecho de contener figuras de cadáveres en descomposición o decapitados, sin que importase la calidad técnica del mismo. Enrique Romero de Torres (1872-1956), pintor e investigador de arte, le llamó «pintor de los muertos». El también destacado pintor Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), contemporáneo de Valdés, rivalizó con él atribuyéndole una índole irascible y arrogante.

En las siguientes ilustraciones, figuran los Jeroglíficos de las postrimerías

de Juan de Valdés Leal:



Figura 7. Juan de Valdés Leal: Finis gloriae mundi. Óleo sobre lienzo, 1670-1672.
(<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/40/4034/PJGLF00Z/posters/juan-de-valdes-leal-finis-gloriae-mundi.jpg>)



Figura 8. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*, Óleo sobre lienzo, 1670-1672.

(http://community.fansshare.com/pic81/w/dutch-units-of-measurement/1200/25912_in_ictu_oculi_juan_de_valdes_leal.jpg)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Es imprescindible, dentro de nuestro tema y propósito, tener presente la obra *Los Embajadores* (1533), de Hans Holbein el Joven (1497-1543), —el cuadro se llama en realidad *Jean de Dinteville y Georges de Selve*— se encuentra actualmente en la National Gallery de Londres. Los elementos propios del cuatrivium están presentes en la composición, además, un crucifijo semioculto tras la cortina en la esquina superior izquierda —Cristo mediador entre lo eterno y lo temporal—, y el cráneo —una «vanitas»— en figuración de anamorfosis constituyen un paradigma del simbolismo en pintura.

La anamorfosis o, también, anamorfismo, se refiere a la manipulación de una imagen sometiéndola a una deformación controlable y, por lo tanto, reversible. Esto se consigue con la aplicación de operaciones sistemáticas de orden óptico, a través de instrumentos como espejos, o a través de procedimientos en función de las proporciones del dibujo geométrico y, hoy en día, con programas informáticos de dibujo y diseño. Se trata de un efecto de perspectiva proclive de emplearse en la elaboración de obras de arte. Con este se fuerza al observador a captar una imagen desde un punto de vista situacional predeterminado a los propósitos que el artista persiga. Variando la situación o las proporciones de la forma de la imagen, esta cobra un contenido diferente a su situación inicial; tal situación incluso puede ser completamente enigmática, como ocurre con la imagen de la calavera que se ubica a los pies de los dos personajes, en el cuadro de “*Los Embajadores*” en cuestión. El pintor italiano del Quattrocento (siglo XV), Piero della Francesca (1415-1492), trató sobre la anamorfosis en sus estudios sobre perspectiva.



Figura 9. Hans Holbein el Joven, Los Embajadores, 1533.
(<http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/vermeer/holbein.htm>)

Es importante indicar que el barroco hispanoamericano se extendió temporalmente más que el barroco europeo. Posiblemente este estilo y las técnicas respectivas en artes plásticas y en arquitectura hayan sido el referente predominante de toda la producción artística en Latinoamérica hasta la actualidad. Se inserta en esta corriente la destacada “Escuela Quiteña”.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Constantino Reyes-Valerio, (1922-2006), investigador mexicano, maestro en historia, en 1978, publicó su obra “Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México”, en la que trata la producción artística realizada por indígenas en la Nueva España. Con ello instauró un concepto en confrontación al de arte tequitqui.

José Moreno Villa (1887-1955), historiador de arte, documentalista y pintor español, importante figura de la Generación del 27, en su libro “Lo mexicano en las artes” (1949) usó el nombre náhuatl “*tequitqui*” que corresponde al significado de “tributario”, “vasallo”. Manifestaba que, iconografía y técnica, europeas, por una parte, e indígenas, por otra, se habían fusionado generando singulares manifestaciones pictóricas y escultóricas.

La iconografía religiosa cristiana tuvo su particular fusión con elementos indígenas en composiciones que siguieron patrones entremezclados del románico, del gótico y el renacimiento europeos, a su vez, participando de diversas modificaciones y detalles por parte de lo indígena.

Si a este importante precedente lo incluimos para la consideración de nuestro tema, en la línea de la estética caníbal, el así denominado «arte indocristiano» tiene su contrapartida en la producción de Eduardo Moscoso en lo que podría llamarse «arte indocontracristiano» —aunque no «arte indoanticristiano»—. Una particular visión “herética” de la función crística en la temática, aprovechando la línea más bien afirmativa de la corriente en cuanto apertura contextual a la que opone una contracontextual. Es aquí en donde, además de utilizar las técnicas, sobre todo escultóricas, en este caso ya propias del barroco, Moscoso erige su particular línea temática de “modo caníbal” haciendo uso de una técnica neobarroca en la producción de imágenes, esta es heredera del barroco, presente incluso en la renombrada «escuela quiteña».

Es muy importante el impacto que tuvo esta escuela y cómo continúa influyendo en la producción de los artistas de la zona y se proyecta más allá de ella. Su territorio de cultivo correspondió, en su momento, a lo que fue la Real Audiencia de Quito, desde Pasto y Popayán por el norte, hasta Piura y Cajamarca por el sur. Ello ocurrió en el período colonial (segunda mitad de los siglos XVI, XVII, XVIII y primer cuarto del siglo XIX), durante la dominación española (1542-1824).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La fama de este movimiento alcanzó tanto prestigio, incluso en Europa, que se dice que el rey Carlos III, refiriéndose a la escuela quiteña y a uno de sus escultores en concreto, expresó: «no me preocupa que Italia tenga a Miguel Ángel, en mis colonias de América yo tengo al maestro Caspicara»

[...]

Tras la ratificación del Concilio de Trento que aprueba el destino y el uso de las imágenes religiosas con el fin de promover la fe católica, Quito se convierte en el principal centro de producción de imaginería hispana en conjunto con México. Los temas principales que representó fueron el nacimiento de Cristo, las figuras de Jesús y las distintas advocaciones de María. En Quito cabe destacar la figura de Bernardo de Legarda y Manuel Chili, llamado Caspicara.

Tiene su origen en la primera Escuela de Artes y Oficios "San Juan Evangelista", fundada en 1551 por los sacerdotes franciscanos Fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gocial, que luego se transformaría en el Colegio San Andrés el cual funciona hasta la actualidad en el Convento de San Francisco en Quito.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, luego de la llegada de los franciscanos a tierras quiteñas y una vez instaurada la primera escuela de artes en Quito, se difundió la enseñanza artística bajo la influencia renacentista del "humanismo" que surgió con mucha fuerza en la Europa Occidental. Fue el influjo flamenco e italiano en particular el que impuso las primeras bases del conocimiento de las artes y en el que se desarrolló el origen de las primeras expresiones del sincretismo artístico en la ciudad de Quito.

[...]

El desarrollo artístico cultural de Quito fue de la mano con el decaimiento de la tendencia del "manierismo", resaltando formas "originales" como resultado del sincretismo europeo-indígena. Así se puede destacar como por ejemplo personajes de "raza latina o indígena" en ciertos cuadros; ángeles o querubines de "raza africana" en otros; implantación de conceptos politeístas ancestrales en la expresión artística como soles, culebras, animales; así como el apareamiento de elementos cotidianos en la cultura local como frutos, vegetales, flora y ciertos animales propios de la región, tales como el maíz, o el cuy.

[...]



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La pintura Quiteña se caracterizó por el uso de una paleta de colores ocre y colores fríos más cercana a la europea, utiliza grandes espacios abiertos y trabaja la figura humana en perspectiva lineal. La escultura por su parte adquirió un desarrollo bastante avanzado y reconocido, figuras con expresión casi perfectas cuyos movimientos en las formas contrastan "exquisitamente" con las técnicas del encarnado, estofado, esgrafiado. Policromías muy bien logradas y terminados de muy alta calidad permitieron que la producción artística colonial de Quito, conocida como "La Escuela Quiteña", sean valoradas a nivel mundial obteniendo hasta la actualidad el reconocimiento universal.

[...]

Los máximos exponentes de la pintura Quiteña fueron: Miguel de Santiago, Nicolás Javier de Goribar en el siglo XVII y Bernardo Rodríguez con Manuel Samaniego en el siglo XVIII; en la escultura, destacan notablemente Bernardo de Legarda y Manuel Chili, llamado "Caspicara", en el siglo XVIII. (Tapia M.)

El indígena ecuatoriano Gaspar Sangurima (c.1780 - 1835) llamado el "Lluqui"(Zurdo), también se inscribe dentro de esta escuela. El libertador Simón Bolívar, conociendo la habilidad de este artista, le propuso la dirección de la primera Escuela de Artes de la ciudad de Cuenca. Heredero de tal línea técnica en la región en la que también Eduardo Moscoso cursó sus estudios. Sin embargo, Moscoso indica que ello no fue tan directo en la línea de sus estudios académicos, sino, más probablemente por la influencia del artista cuencano Julio Jimbo, en cuyo taller Moscoso laboró asimilando la técnica escultórica de este maestro. Por otra parte, es probable que Jimbo hubiera debido su formación también a la Escuela Cuzqueña. Esta se inició cuando llegó el pintor italiano Bernardo Bitti (1548-1610) a Lima en 1575, trasladándose a Cuzco en 1583. Él fue un jesuita que introdujo en el Cuzco el *manierismo*, una de las corrientes europeas que se encontraba en auge en aquel entonces; no obstante, tal escuela tuvo su producción más representativa entre los siglos XVII y XVIII con afinidad al *barroco*.

La escuela cuzqueña, que integraba una enorme cantidad de artesanos reunidos en diversos talleres, se reconoce por el estilo barroco de sus pinturas y esculturas; el motivo principal de estas, era recrear pasajes bíblicos, escenas religiosas ocurridas en territorio americano (milagros de aparición, principalmente) y a santos y mártires asociados al proceso de evangelización de las colonias.

Las obras de la escuela cuzqueña se reconocen por seguir un patrón común de representación, por integrar visualmente elementos iconográficos católicos occidentales con motivos del imaginario indígena, y por el uso de tonos ocres para la pintura y de madera policromada para las esculturas. (Escuela Cuzqueña, 2005-2008)

Exponemos a continuación una obra de Autor anónimo correspondiente a la Escuela Cuzqueña: *Nuestra Señora de Belén*, pintura del siglo XVII. En esta, la *Pachamama* [Madre Tierra], concepción autóctona peruana, se halla latente en la forma triangular de montaña de la imagen de *La Madonna cristiana madre di Gesù* [La Virgen María, madre de Jesús] que la evoca.



Figura 10. Autor anónimo, Escuela Cuzqueña, Nuestra Señora de Belén, pintura del siglo XVII.

(<http://forosdelavirgen.org/467/nuestra-senora-de-belen-universal-6-de-enero/>)



Varios de los elementos mencionados concuerdan con diversos aspectos de la producción del artista Eduardo Moscoso. No obstante, si bien ello ocurre en cuanto a la técnica del uso de materiales y los procedimientos que el artista emplea, la temática de sus obras y la iconografía empleada se relacionan más bien por contraste; valga la insistencia en que tal particular se aviene con su postura “caníbal”. Entonces, hemos de justificar que Moscoso ha desarrollado un «arte indoanticristiano», usando, paradójicamente, la iconografía cristiana.

Capítulo IV. Eduardo Moscoso y el Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador

IV.1. Biografía de Eduardo Moscoso



Figura 11. El artista plástico Eduardo Moscoso, propietario y director del Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador.

Archivo particular de este Centro.



Figura 12. Eduardo Moscoso elaborando una obra.
Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.

Eduardo Moscoso es oriundo de la provincia de Morona Santiago. Nació en los alrededores de un reducido caserío denominado Pananza al pie del monte Pan de Azúcar, el 29 de julio de 1964. Tal lugar se ubica en un núcleo selvático que se proyecta a la Amazonía.

El colegio General Plaza de Macas fue la institución en la que Moscoso siguió sus estudios básicos. Una vez finalizados estos, se matriculó en la Escuela de Artes Remigio Crespo Toral, adscrita a la Universidad de Cuenca, y cursó su currículo. Una vez egresado de esta, ejerció como profesor de escultura, a la vez que realizaba exposiciones individuales y colectivas en la ciudad de Cuenca. Entonces, dejó este cargo para disponer de libertad y poder cumplir sus inquietudes. Tales expectativas se referían a conocer otros medios culturales y otras maneras de hacer arte.



Figura 13. Nota de prensa de una de las primeras exposiciones de Eduardo Moscoso.

Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.

Llevó a cabo algunas actividades culturales en la ciudad de Cali, Colombia. Pasó a Venezuela y luego se trasladó a Europa. Realizó exposiciones colectivas e individuales en España, Luxemburgo y Bélgica. Retornó a Cuenca con el proyecto de crear una institución particular, que se ocupe de fomentar todas aquellas áreas del arte que eran desatendidas por las instituciones convencionales. Con tal propósito surgió el Prohibido Centro Cultural.

IV.2. El Prohibido Centro Cultural de Cuenca-Ecuador

El Prohibido Centro Cultural está ubicado en el barrio de El Vado en la Calle Peatonal La Condamine 12-102.



Figura 14. El “Prohibido Centro Cultural” en el barrio de El Vado de Cuenca-Ecuador.

Archivo particular de este Centro.

En este mismo local el artista Moscoso vive con su familia. Su esposa, Martha Íñiguez, ha sido y continúa siendo su principal apoyo moral y laboral. Su hijo, de nombre Franco, es diseñador gráfico, y su otro hijo, de nombre Kiap, está cerca de finalizar su bachillerato. A la fecha, julio de 2016, hay un único nieto, de doce años, su nombre es Matías Julián y es hijo de Franco.



Figura 15. Eduardo Moscoso y su esposa Martha Íñiguez.

Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.

Todos habitan y participan de esta auténtica e inusual vivencia integral en este extraordinario ambiente estético. Este centro se ha ido incrementando paulatina y pródigamente en su acervo conceptual y material, amén de continuar su crecimiento sin detenerse hasta la actualidad. El lugar acoge un cierto registro de las expresiones subculturales urbanas y subterráneas tanto de la zona colindante como foránea.



Figura 16. Vista panorámica de la zona central del Prohibido Centro Cultural, La plataforma que se usa como escenario.

Archivo particular de este Centro.



Figura 17. Eduardo Moscoso con el autor y la directora de la presente tesis en las instalaciones del Prohibido Centro Cultural.

Fotografía de Martha Íñiguez. (Cuenca, 2015). Archivo particular.

Además de ser su propietario, Moscoso se desempeña como, director, artista y gestor cultural. Moscoso mantiene vivo el pensamiento de los grupos humanos que pueblan la amazonia, como los *Shuar* y *Achuar*. De los Shuar ha tomado la noción de “ya”, cuyo significado es “estrella”. Así, Moscoso habla de su labor en las tribus primigenias, las tribus urbanas actuales y las tribus del “ya”, en lo venidero. Su proyecto próximo es trasladarse a la amazonía, en donde tiene una propiedad y, así, desarrollar una obra estética que ha denominado “la serie del templo de *arutam*”. “*Arutam*” es la energía benigna en la cosmovisión amazónica. Tal orientación e influencia instaure un componente exótico a la producción del artista, dentro de un género afín.³⁴

En la fotografía que se incluye *infra*, el artista Eduardo Moscoso (derecha), posa junto a dos de sus tanatológicas composiciones estéticas con cráneos y al autor de la presente tesis.



Figura 18. Eduardo Moscoso junto al autor de la presente tesis.
Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.



Sería de suponer que, dentro de la programación de actividades de “El Prohibido”, hubiese el predominio de la música correspondiente al neogótico, pero no ocurre así, este Centro Cultural mantiene una apertura más amplia de la labor divulgativa dentro del espectro del rock contemporáneo.

En la línea de esta manifestación musical, es pertinente para el presente estudio, tener en consideración algunos aspectos, por la vía del *Punk*, género musical dentro del rock que irrumpió a mediados de la década de 1970 y el *Artcore*, originado en Norteamérica a finales de 1980 e inicios de 1981, movimiento relacionado al Punk en las artes plásticas, que tuvo como uno de sus más destacados exponentes a Jean-Michel Basquiat (1960-1988); entonces, tengamos presente:

Si algunos analistas han considerado que en el campo de la plástica el punk representa tan solo la "enésima vuelta de tuerca" del Pop Art de Andy Warhol [1928-1987], el fenómeno resulta en realidad más complejo, pues en sus orígenes es difícil esclarecer hasta dónde se trató de un negocio planificado por hábiles empresarios sin escrúpulos -aunque con pocos recursos- o de una continuada improvisación, cuyos efectos amplificaron circunstancias favorables, marcada por propuestas caóticas pero en todo caso transgresoras.

Las campañas emprendidas por McLaren desde King's Road, a medio camino entre la propaganda y la publicidad, popularizaron entre los más jóvenes el uso de camisetas y medias de rejilla rasgadas que se complementaban con otras prendas y botas paramilitares, imperdibles, correas, adornos sadomasoquistas, cadenas, collares de perro, así como actitudes de gran agresividad. Una de ellas, el pogo, el choque cuerpo a cuerpo sistematizado entre los asistentes a los conciertos, implicando incluso a los intérpretes en escena, fue invención de Sid Vicious, desde febrero de 1977 bajo de Sex Pistols, y se convirtió en uno de los símbolos más notorios del punk. El pogo y así también la irreverencia destinada a quienes se presentaban como estrellas del rock, expresada mediante el escupitajo, transformaron la escena del rock británico, contribuyendo a reforzar ante el público la reputación violenta que los medios de comunicación conservadores y numerosos parlamentarios británicos habían adjudicado al movimiento. Otro de los rasgos distintivos de los artistas punk



UNIVERSIDAD DE CUENCA

consistió en sustituir sus apellidos por diversos alias que acentuaban su sentido de la marginalidad y la provocación.

Enfrentados a los criterios maestros que regían la industria (o el negocio) del rock los grupos punk no atrajeron precisamente el interés de las discográficas, lo que dificultó el acceso de sus bandas más representativas a los estudios de grabación. El primer disco de punk que se grabó y distribuyó en la historia del rock fue el single titulado 'New Rose', de The Damned, aparecido en noviembre de 1976, una de cuyas curiosidades radica en incluir en la cara B una sorprendente versión de 'Help' de The Beatles. En enero de 1977, y asimismo en el catálogo de la compañía independiente Stiff, The Damned publicó el primer Lp de punk rock, cuyo título repetía por tres veces el nombre de la banda. (Microsoft Corporation, 1993-2000)



Capítulo V. Las categorías estéticas y los elementos simbólicos y metafóricos en la producción de Eduardo Moscoso.

Si bien en la producción prima, según cada obra, elementos ya sean eróticos, vitalistas, tanatológicos, exóticos, antirreligiosos o narcisistas, en las composiciones del artista, siempre co-participan los otros elementos, aunque con diverso grado de protagonismo; de modo que, realmente el resultado se manifiesta en una producción sincrética en la que predomina algún elemento. Realmente no se encuentra una obra en particular en la que haya una participación equitativa de los elementos indicados.

V.1. Producción tanatológica:

“Tanatológica” es término derivado de *tanatología*, (del griego, θάνατος [thánatos], muerte y λόγος [lógos], palabra, razón, tratado), *tratado acerca de la muerte*. Hemos denominado así a este género, dentro del cual se ubican las obras de Eduardo Moscoso, en las cuales intervengan elementos y características propias de la manifestación, tanto natural como cultural, de la muerte de los seres humanos y otros seres vivos. El principal elemento natural lo constituirá el cuerpo muerto. Cuando nos habíamos referido a la etimología del término metáfora (μετά [metá], más allá de, y φορά [phorá] porte, transporte, traslado, conducción, esp. [especialmente] de un cadáver al sepulcro) en el Capítulo II., hicimos hincapié en la significación de φορά [phorá] respecto del traslado de los cadáveres y el sentido completo de *metáfora* desde esta perspectiva, la cual implicaría *lo que trasciende* tal acto de traslado; por una parte, ello hace de esta manifestación de la muerte respecto del traslado de cadáveres, *la μεταφορά [metaphorá], metaphōra por άντονομασία [’antonomasía], antonomasia*, y por ende, el paradigma de la metáfora; por otra parte, ello empataría con una definición de lo que concierne a este género tanatológico en el arte, esto es, lo que valiéndose de metáforas figurativas cadavéricas y fúnebres, trasciende las propias imágenes hacia el fundamento ontológico de la muerte y su cabal comprensión gnoseológica.



La mayor parte de los elementos que intervengan en una obra dentro de este género corresponderán a signos, símbolos y metáforas que hayan sido empleadas a lo largo de la historia por las diferentes culturas en sus posturas y rituales respecto de la muerte. Esto comprende las osamentas, principalmente el cráneo, y algunos de sus huesos más representativos como el fémur de la pierna, los cuáles han tenido diverso tratamiento dentro de los usos de la expresión estética. Asimismo, se incluyen los implementos fúnebres de todo tipo que van desde la mortaja hasta la fosa, pasando por el ataúd, en gran parte del ritual occidental y/o todos los implementos propios de los rituales de otras culturas, como pueden ser las piras, los morteros, la momificación, el sarcófago (σαρκοφάγος [sarkophágos], sarcophāgum, 'que come carne') egipcio, paleocristiano o medieval, o la vasija de barro andina; obviamente, se integra al conjunto cualquiera de las manifestaciones de los diversos actos rituales como el embalsamamiento o el velorio.

No obstante, siendo varias las posibilidades de abordaje conceptual a este hecho, las implicaciones bien pueden seguir los parámetros que fueron usados por Kierkegaard para definir los “estadios de la existencia”, tales son: el estético, el ético y el religioso.

El *estadio estético* es propuesto por el filósofo danés a partir de su obra “Diario de un seductor”. Quien se encuentra en este estadio tiene por finalidad el vivir poéticamente, como si cada día de nuestra vida fuese escrito por un poeta. No obstante, el “esteta” según Kierkegaard, solo ve por sí mismo y no por la vida en sociedad. Lo de vivir poéticamente concuerda con la visión y práctica del artista Eduardo Moscoso, quien propugna el lema de hacer de la propia vida una obra de arte, pero, en este caso, no concuerda con la inmanencia del “sí mismo” sino que trasciende a la sociedad. Moscoso trasciende este criterio kierkegaardiano del “estadio estético”.

De esta manera, se pasa al *estadio ético*, el cual considera un aprendizaje de la vida en sociedad. En la perspectiva de Kierkegaard, esto es prioritario, ya que estar conscientes de lo ético propende a evitar la angustia (del latín, *angustus*, vacío y angosto); está comprende el momento en el que se siente el vértigo de la libertad humana. Este concepto será fundamental para el pensador danés. Respecto de esto, es de nuestra cosecha notar y denotar la correspondencia entre la libertad y lo



absoluto. Este último término etimológicamente significa: *ab*, respecto de y *sōlūtus*, suelto, sin trabas, no encadenado (Blánquez, 1958, p. 470); esto es, respecto de lo suelto, libre. Por otra parte, el propio Kierkegaard indica la diferencia entre la angustia y el miedo. La angustia es exclusivamente humana, no es posible en el animal debido a que este no tiene conciencia de su libertad. No obstante, el miedo sí es experimentado tanto por los humanos como por los animales debido a que el miedo no involucra la libertad.

Aandens Virkelighed viser sig bestandig som en Skikkelse, der frister dens Mulighed, men er *borte*³⁵ saa snart den griber efter den, og er et *Intet*, der kun kan ængste. Mere kan den ikke, saa længe den kun viser sig. Begrebet Angest seer man næsten aldrig behandlet i Psychologien, jeg maa derfor gjøre opmærksom paa, at det er aldeles forskjelligt fra Frygt og lignende Begreber, der referere sig til noget bestemt, medens Angest er Frihedens Virkelighed som Mulighed for Muligheden. Man vil derfor ikke finde Angest hos Dyret, netop fordi det i sin Naturlighed ikke er bestemt som Aand. (Kierkegaard, Begrebet Angest [El Concepto de la Angustia], 1844)³⁶

La realidad del espíritu se muestra perdurable como una forma que induce su posibilidad, pero se *anula* tan pronto como aquel la atrapa, y es una *nada* que solo puede ser angustiante. No puede ser (algo) más que eso, mientras solo se muestre. El concepto de la angustia casi nunca se ve tratado en la Psicología; por consiguiente, debo llamar la atención respecto de que aquel es absolutamente diferente del miedo y conceptos similares, los cuales se refieren a algo determinado, mientras que la angustia es la realidad de la libertad como la posibilidad antes de la posibilidad. Por lo tanto, no se va a encontrar angustia en la bestia; precisamente porque esta, en su naturalidad, no está determinada como espíritu.³⁷

Kierkegaard indica, además, que la angustia se refiere a una *simpatía-antipatética* porque en ella están presentes simultáneamente una sujeción asfixiante y la libertad absoluta.

La muerte como bien ya la enfatizó Sócrates, actúa como liberadora del alma de la enfermedad de la vida. Se ubica aquí pues a la muerte como causa eficiente de la libertad, que aunándola a la definición del filósofo danés en la que la angustia es la libertad “meta-efectiva” que de manera singular trasciende con anterioridad el nivel de la posibilidad. El temor es tal frente a algo, la angustia es tal frente a nada. Pero la



muerte misma ¿es algo o nada? y, por ende, frente a la muerte ¿está la angustia o el miedo? Revisemos una cita de Kierkegaard al respecto:

Naar Døden viser sig i sin sande Skikkelse som den magre glædeløse Høstkarl, da betragter man den ikke uden Skræk, men naar den, for at spotte Menneskene, der indbilde sig at kunne spotte den, træder frem forklædt, naar kun Betragteren seer, at den Ubekjendte, der fængsler Alle ved sin Høflighed og henjubler Alle i Lystens vilde Overgivenhed, er Døden, da griber en dyb Rædsel ham. (Kierkegaard, Begrebet Angest [El Concepto de la Angustia], 1844)

Cuando la muerte se presenta en su verdadera figura, como el descarnado funesto segador³⁸ entonces, a este no se le observa sin espanto, pero cuando esta, para embaucar a los hombres que se imaginan ser capaces de burlarla, aparece disfrazada, en el caso de que el observador se percate de que el desconocido, que cautiva a todos por medio de su cortesía y seduce a todos a la exuberancia de la lujuria salvaje, es la muerte, entonces le hará presa un profundo terror.³⁹

Kierkegaard incluso, utiliza tres términos para referirse al miedo, quizá ello pueda, por una parte, interpretarse como alguna gradación respecto del uno y el otro y, por otra parte, como el empleo de los “*conceptos similares*”⁴⁰ a “*Frygt*”. En el caso de la presente revisión, ellos corresponden a: *Frygt*, miedo; *Skræk*, espanto y *Rædsel*, terror. No obstante, el punto significativo de esto es, que la muerte, en su relación con el miedo, es diferente de la nada que se relaciona con la angustia. La muerte es un “algo” que provoca miedo, espanto, terror; aun cuando pueda interpretarse una variante respecto de lo que expone el texto del filósofo danés; es decir, si la muerte se presenta “en su verdadera figura”, provoca espanto, y si lo hace “disfrazada”, provoca terror. Por otra parte, la “verdadera figura” evoca la alegoría del cadáver, el esqueleto, la guadaña de siega..., por lo que se patentiza la metáfora y el símbolo, la muerte muestra su “verdadera figura”, esto es, su trasfondo más profundo, a través de ellos; pero ellos, a su vez, para su cabal expresión cualitativa, implican el arte en todas sus manifestaciones: arquitectura, escultura, pintura, literatura, teatro, cine, danza, música. Según Kierkegaard, la muerte puede aparecer disfrazada y engaña respecto de un propósito “inauténtico”, esto se ubica en el desvío de una visión ética de la muerte; verla sin disfraz asumiendo el temor correspondiente es lo correcto en este ámbito.



Las dos nociones que se ubican como referentes kierkegaardianos son angustia y temor. Dejando los planteamientos del propio filósofo danés, que en el fragmento citado no solo no se empeña en diferenciar la una de lo otro, sino que en cierto momento *ille con-fundit ea* [él los reúne y los funde, los confunde]. Interesante resulta esta última digresión paseando por el latín, puesto que se vuelve al hilo con *fundere vitam* que significa *morir* (Virgilio) (Echauri, 1957, p. 184). No obstante, conservando tales referentes, realizaremos algunas reflexiones a partir de estos, recurriendo a algunas visiones análogas y sus respectivas implicaciones.

En cuanto al *temor*, amén de contraponerse a la *angustia*, en alguna ubicación por precisar del espectro de oposición que iría del contrario al opuesto contradictorio, cabe considerar su ubicación en teología: el temor de Dios corresponde al temor de ofender a Dios, al temor de pecar. Otro aspecto importante del temor es su participación común en la constitución ontológica y/o gnoseológica de dos categorías fundamentales para la estética y la teología: *lo sublime* [ὑψος 'ýpsos, altura, cima, dignidad (Pabón S. de Urbina, 2009, p. 614); en alemán *das Erhabene*] de Immanuel Kant, previo acuño de Pseudolongino, y *lo sagrado* [*das Heilige*] de Rodolf Otto. Dentro de tal contexto referencial la muerte se sitúa entre lo sublime y lo sagrado, amén de que Johann Karl Friedrich Rosenkranz había ubicado, a su vez, lo feo en paralelo o análogo a lo sublime, puesto que lo sublime rompe con la directriz de lo bello tanto como lo feo lo hace (cf. Capítulo I: Aspectos estéticos y categoriales.- I.2 Las categorías estéticas).

Si el arte llega por una vía a-racional (no "i-racional") e incluso, supra-racional, y si nuestro referente es la escala de valores de Max Scheler, en la que los valores religiosos (entre ellos, el máximo, *lo sagrado*) superan a los estéticos (entre ellos, *lo sublime*, quizá como peculiar implicación de lo bello), aplicado esto al último fundamento de las entidades, entonces, *un arte de lo feo* que devela la temática de la muerte, nos permite, a través de esa "superficie" en que *lo feo* estético-categorial se plasma en obras con la τέχνη [téchnē] y la *ars* de lo bello, apreciar su condición de ser, es decir, su *sublimidad* y *sacralidad*; en cuyo proceso de captación participa ineludiblemente el temor como nexo en un cierto espectro de matices. Quizá la interrogante que queda por responder se refiere al límite en el que el temor deja de



participar en la experiencia y en la propia constitución del arte, por ello mismo, denominado “arte extremo”.

Por otra parte, si se considera a la muerte como σύμβολος [sýmbolos], symbōlus, símbolo, “A su vez la voz griega, derivada del verbo συμβάλλειν, está compuesta de συμ- <συν- [syn-], juntamente [una reunión en común] y βάλλειν [bállein], lanzar, arrojar, tirar.” (Símbolo, 2001-2016) (cf. Inicio del Capítulo II. Aspectos semióticos, semiológicos, simbólicos, metafóricos y situacionales), este alude a un emitir o emanar conjuntamente y reunir *en común*. La muerte en cuanto símbolo, siguiendo la etimología correspondiente, implica pues, una reunión en común ya sea en el ámbito material con lo básico y general de la materia ya sea en lo espiritual, con lo básico y general del espíritu; esto último incluso si se concibe la autonomía de la personalidad, según el dogma cristiano o una fusión con la universalidad de varias de las visiones orientales u otras. El arte tiene una participación preponderante en cuanto símbolo efectivo, en la visión de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), “la obra de arte no es un mero portador de sentido y no solo remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que remite. Lo simbólico no solo nos lleva al significado, sino que lo hace estar presente representándolo.” (Montero Pachano, 2005)

El símbolo implica reunión al igual que la etimología de religión en cuanto religación, desde esta referencia, tanto el arte como la religión al manifestarse en obras, actos y procesos, son eminentemente simbólicos. Volviendo a la propuesta de Kierkegaard, el por él denominado “estadio religioso” lo revisaremos a propósito del que hemos denominado dentro de la producción artística de Eduardo Moscoso: *género antirreligioso*.

Lo religioso participa de lo inmanente del mundo y de lo trascendente a este. El ámbito de lo trascendente puede a su vez sacralizarse y divinizarse. Lo antirreligioso, como trataremos más adelante, tiene lugar únicamente en la inmanencia del mundo y a la vez pretende una supuesta sacralización y divinización cuya trascendencia sería únicamente gnoseológica y no ontológica.

Por otra parte, en lo concerniente al *género tanatológico* que nos ocupa, al considerarse el cuerpo muerto como motivo artístico en una determinada composición con abundancia de elementos, como los cráneos, en el caso de la obra cuya fotografía se inserta *infra*, se apunta a una configuración formal neobarroca. Aquí, es de enfatizar lo que atañe a la forma de la composición y no a su materia o contenido, pero, aunque no predomina en el barroco lo tanatológico, tampoco es de excluir su cabida.



Figura 19. Eduardo Moscoso, El cuerpo muerto como motivo artístico.
Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.



V.2. Algunos aspectos contextuales sobre el uso ritual y estético del cráneo humano.

En comparación con la etnografía, el estudio de los grupos individuales a través del contacto directo con la cultura, la etnología toma la investigación que los etnógrafos han compilado y luego compara y contrasta diferentes culturas. Se ha de realizar, en consecuencia, una sucinta comparación en cuanto al uso simbólico del cráneo en diferentes culturas y en diferentes momentos históricos.

Así, si bien hay un contraste en peculiaridades de uso y significados en determinados grupos humanos y momentos históricos, deviniendo aquel en: trofeo, amuleto, ornamento, ¿se encuentra un trasfondo común? Pues el de ser signo en la interacción humana y símbolo de las más altas facultades mentales y espirituales humanas. El cráneo, posiblemente sea uno de los mayores símbolos antropológicos de toda la historia. Toda cultura ha dado enorme cuenta de él.

Numerosas culturas han concebido que el cráneo, tanto humano como animal, entraña tenaces significados sacros y alegóricos. También implica repercusiones de carácter esotérico en la esfera ocultista. Estas son tratadas por grupos sectarios y coaliciones herméticas.

Ciertos ritos iniciáticos giran en torno al símbolo del cráneo. Con la ejecución de estos rituales, se procura un estado de purificación y de renovación. Todo esto se basa en la creencia primigenia de que en el cráneo residen el vigor y el ánima de los seres pensantes.



Figura 20. Crâne d'ancestre, Asmat, Papouasie (Indonésie) [Cráneo de ancestro, Asmat, Papúa, (Indonesia)], Musée du quai Branly de Paris.

<http://pascaltherme.com/wp-content/uploads/2014/11/1412.jpg>



Figura 21. Eduardo Moscoso, Accesorio joyero.
Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.



Procederemos, pues, a una síntesis etnológica, por cuanto este método se ocupa, entre otras operaciones, de la revisión comparativa del significado del cráneo en usos rituales, expositivos y simbólicos. Comparación que considera concordancias, disparidades e indistinciones. Todo ello, teniendo en consideración aquello que se refiere al aspecto antípoda:

En los hechos, el análisis estructural [método etnológico y antropológico] consiste en descubrir los conjuntos básicos de oposiciones que fundamentan algún fenómeno cultural complejo –un mito, un ritual, un sistema matrimonial– y en mostrar los caminos en los que el fenómeno en cuestión es tanto una expresión de aquellos contrastes como una reelaboración de los mismos, produciendo de ese modo una manifestación culturalmente significativa, o reconsideración, del orden.

Aún sin el análisis completo de un mito o un ritual, la por lo menos clara enumeración de los conjuntos importantes de oposiciones en una cultura logra ser empresa útil porque revela los axiomas de pensamiento y los límites de lo pensable propios de tales culturas (e.g., Needham, 1973b). (Ortner, Sherry B., pp. 22-23)

Es de tener presente que la propia filosofía platónica consideraba lo que Marcus Tullius Cicero [Marco Tulio Cicerón] (106-43 a.C.) y Quintus Horatius Flaccus [Quinto Horacio Flaco] (65–8 a.C.) expresaran en latín como “*Vera philosophia mortis est meditatio*”, esto es, “La verdadera filosofía es una meditación para la muerte”. En el *Fedón* de Platón, Sócrates expresa que los verdaderos filósofos se ejercitan para la muerte:

Κινδυνεύουσι γὰρ ὅσοι τυγχάνουσιν ὀρθῶς ἀπτόμενοι φιλοσοφίας λεληθέναι τοὺς ἄλλους ὅτι οὐδὲν ἄλλο αὐτοὶ ἐπιτηδεύουσιν ἢ ἀποθνήσκειν τε καὶ τεθνάναι. Εἰ οὖν τοῦτο ἀληθές, ἄτοπον δήπου ἂν εἴη προθυμεῖσθαι μὲν ἐν παντὶ τῷ βίῳ μηδὲν ἄλλο ἢ τοῦτο, ἥκοντος δὲ δὴ αὐτοῦ ἀγανακτεῖν ὃ πάλαι προθυμοῦντό τε καὶ ἐπετήδεον. » (Πλάτων [Plátōn] [Platón], 1903)

[kindyneýousi gâr 'ósoi tynchánousin 'orthōs 'aptómenoi philosophías lelēthénai toùs 'állous 'óti o'udèn 'állo a'utoì 'epitēdeúousin 'è 'apothnḗskein te kai tethnánai. E'í o'ūn toúto 'alēthés, 'átopon dépou 'àn e'ín prothymeísthai mèn 'en pantì tṓi bíōi mēdèn 'állo 'è toúto, 'ékontos dè dè a'utoū 'aganakteîn 'ò pálai prouthymoúntó te kai 'epetēdeuon.]

Me temo que otras personas no se dan cuenta de que el objetivo de los que practican la filosofía de manera adecuada, es la práctica de morir y la muerte. Ahora bien, si



UNIVERSIDAD DE CUENCA

esto es cierto, sería realmente extraño que, si ellos estaban dispuestos para esto toda su vida, flaqueen cuando les sobreviene lo que han querido y practicado desde hace mucho tiempo.⁴¹

Se cuenta que Atahualpa sirvió chicha en una copa de cráneo de su hermano Huáscar. La copa de cráneo era una pieza común en muchas culturas.

Referente simbólico de enorme importancia cultural es *El Gólgota*, el monte calavera, la calavera de Adán enterrada y la cruz *Crística* encima. Hay muchos eventos relacionados al cráneo en el relato de los acontecimientos sacros cristianos, amén de la decapitación de Juan el Bautista y la de Saulo de Tarso.

La calavera como alerta de la vanidad (*vanitas*), reliquia y *memorándum vademécum* de los santos cristiano-católicos. Además del “*to be or not to be - ser o no ser*” del «Hamlet» de Shakespeare. El ser en el sentido del existir humano, como del “*Dasein*” de Martin Heidegger (1889-1976). Ser, existir, vivir... morir. Previa meditación shakesperiana, incluso, con calavera en mano.⁴²

Muy presente es de tener la fiesta del día de los muertos en México, el cráneo es motivo decorativo e incluso los confites de azúcar adoptan su forma, además, se lo usa como máscara.

En los rockeros y más tribus urbanas, prolifera el cráneo como ícono y protagonista de diversas composiciones. Reiteradamente es motivo de tatuajes, estampados de camisetas, una ilimitada propagación de posters e incluso, el cráneo junto a todo el resto de huesos del esqueleto, ha sido utilizado como patrón de la estructura de diversos implementos que incluyen instrumentos musicales y llamativos diseños de motocicletas.

En tal línea de cometido estético se ubica la obra de arte intitulada “For the love of God - por el amor de Dios” (2007), realizada por el artista inglés, Damien Hirst (1965-), un cráneo revestido de diamantes genuinos. Este resultó ser la obra de arte de mayor avalúo en toda la historia (cincuenta millones de libras esterlinas). Consiste en un molde de platino de una calavera humana en la que se incrustan 8.601 diamantes impecables. En la frente se ubica un diamante rosa en forma de pera. El artista indicó que, para la realización de este trabajo, se inspiró en una calavera turquesa azteca que se encuentra en el Museo Británico. Se considera que Hirst es el artista vivo más rico del Reino Unido.



Figura 22. Damien Hirst, For the love of God [Por el amor de Dios], 2007.

<https://imageobjecttext.com/2012/05/12/art-bling/>

El *Musée du quai Branly*, de París al lado de la torre Eiffel, expone una gran variedad de cráneos tratados con diversas técnicas. Manifestación ritual primigenia, por no forzar llamándola “arte primitivo”. Sería demasiado dilatado para los presentes propósitos, incursionar en la cuestión conceptual de si a esta manifestación cabe colocarle o no el membrete de “arte”. Baste exponer que el arte es una abstracción de la cultura occidental que, quizá solo se “concretizó” en su postura ideal —con su modelo perfecto—, independiente y autosuficiente, en el momento de la efectivización del “arte por el arte”. Aunque es todo un tema controversial establecer exactamente cuál sería la efectivización de tal postulado de *Ars gratia artis*, del latín, el arte por la gracia del arte, el arte por el arte mismo o, simplemente, el arte por el arte.

V.3. Producción exótica.

“La palabra **exótico** viene del latín *exoticus* y este del griego ἑξωτικός [*exōtícos*]. La palabra griega está compuesta con ἑξω- (éxo = fuera, del exterior) y el sufijo τικός (-tikos = relacionado a, como en hermenéutica, heurístico, drástico, psicosomático, etc.). se refiere a algo foráneo o extraño.” (Exótico, 2001-2016)

Se refiere pues, a algo que está fuera del lugar en que se habla; culturalmente, lo que está fuera de usos y costumbres propios de tal o cual cultura de referencia; específicamente, la referencia cultural en la cual se expresa el discurso del arte es la occidental, que acuñó el término; entonces, todo lo que no va con usos y costumbres occidentales, es considerado exótico. En tal ámbito, en la obra de Eduardo Moscoso se ubica una directriz continua patente en toda una ornamentación y paisajismo con el tema de la Amazonía, a veces predominante, pero con enigmáticas participaciones, por ejemplo, el cuadro siguiente:



Figura 23. Eduardo Moscoso, Composición exótica.
Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.

Una de sus obras más recientes, relacionadas con su proyecto del Templo Arutam, también se incluye en este género:



*Figura 24. Eduardo Moscoso, Composición para el Templo Arutam.
Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.*

También está presente en los ambientes y obras en el Prohibido Centro Cultural, el tótem; este se encuentra tallado en algunas de las columnas de sus varios ambientes. Como ya se anotó, si bien hay un predominio de lo exótico, este comparte su constitución con lo erótico.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Se puede apreciar, *infra*, una columna totémica. No está por demás destacar la alusión al “Totem y Tabú” freudiano, cuyo concepto directriz, se refiere a la posibilidad de plantear un símil; de modo que este considere a las sociedades primitivas en su proceso, así como, a la vez, al desarrollo de la mente humana.

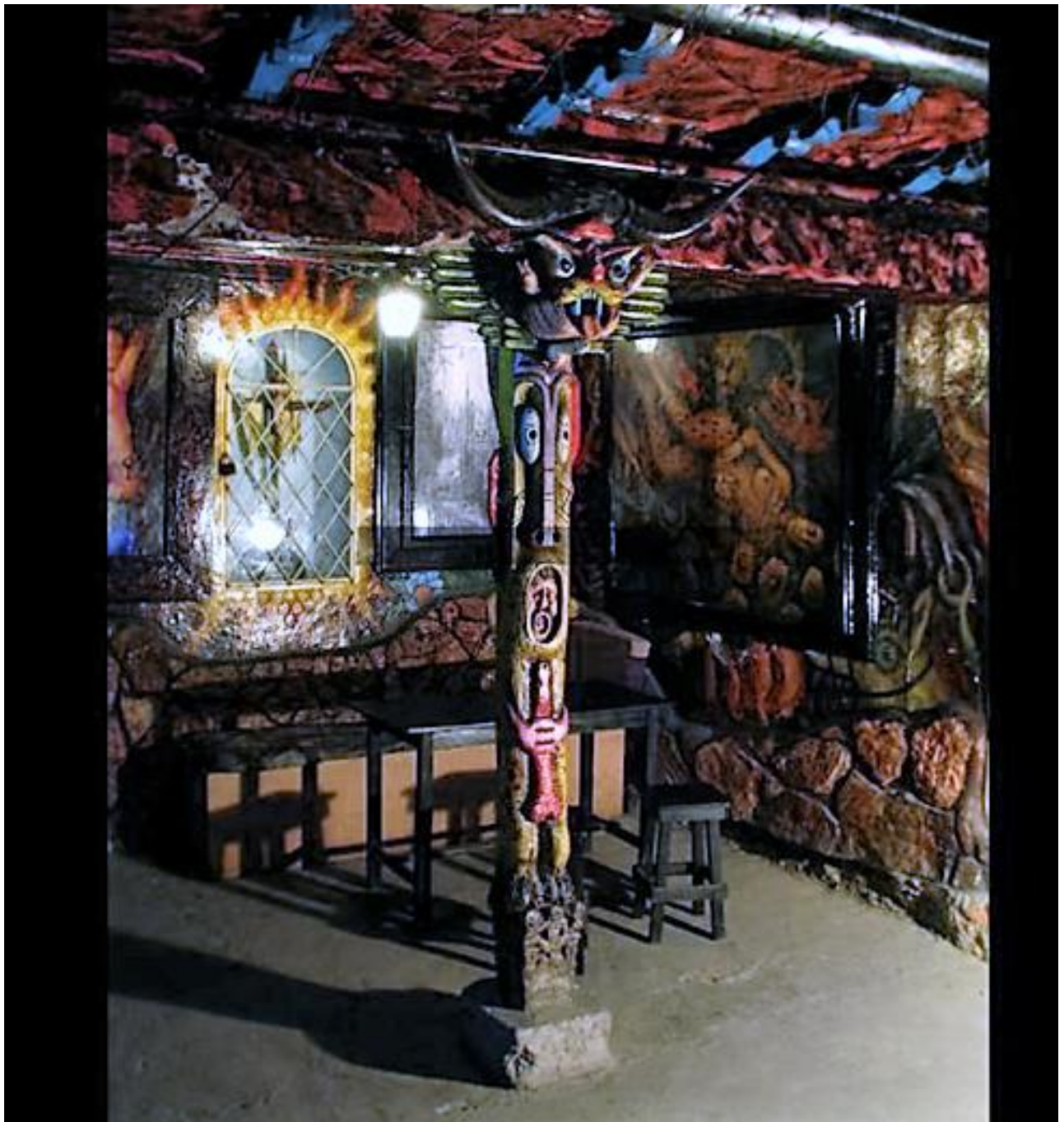


Figura 25. Eduardo Moscoso, Columna totémica en el Prohibido Centro Cultural.
Archivo particular de este Centro.



V.4.- Lo feo, lo horroroso, lo terrorífico, lo macabro, lo satánico:

Para las siguientes consideraciones, se ha de tener en cuenta a lo feo, no como lo opuesto contradictorio (lo no bello), ni lo contradictorio (lo anti-bello) y, por lo tanto, mutuamente excluyente con respecto a lo bello, sino cómo «lo contrario». En lo particular del ámbito estético, y con las consideraciones que se han hecho en los temas y capítulos precedentes, lo feo, ontológicamente, presenta menor magnitud de consistencia respecto de lo bello; además de que este, continúa presente en el fundamento básico de lo feo. Ya Johann K. F. Rosenkranz había ubicado lo feo a medio camino entre lo bello y lo cómico.

Diversos pero muy sutiles matices de lo feo se manifiestan como lo horroroso, lo terrorífico y lo macabro; en los cuales, subyace un trasfondo de satírico, grotesco y, en algún caso, incluso de cómico. Tal es un recurso para crear efectos y reacciones muy controladas; recurso muy utilizado en las artes escénicas y, sobre todo, en el cine. En cambio, lo satánico se adscribe a toda una tradición por llamarla así, antirreligiosa. Es llamativo que, siendo esta una condición negativa, su focalización de la deba considerar, incluso para su estudio, desde una disciplina que abarque su contraria positiva: la tradición religiosa.

Por lo dicho, tomando otro referente, pero inmediatamente colindante con el ámbito estético, cuál es el ámbito religioso, no llama la atención que la demonología sea parte de la teología. Es de presumir como explicación para ello, precisamente esa ubicación lógica a partir de la afirmación, cuyo punto de enfrente no es uno solo, sino duplo: el contrario y el opuesto contradictorio. Si a esto aunamos la consideración de Rosenkranz, no sería de extrañar un componente cómico en el satanismo.

Posiblemente las manifestaciones artísticas, cuyo sustento básico va más allá de la apariencia estrictamente re-presentativa sean precisamente la prueba de que los puntos opuestos de toda índole respecto de dualidades —muy propias de la génesis y el desarrollo de la cultura occidental—, adolecen de disparidad a favor de lo positivo. Queda pues, planteado todo un tema a desmenuzarse —cuando sea posible hacerlo— desde referencias que atañen a las disciplinas filosóficas respectivas.

En lo que concierne a nuestra aplicación de estos criterios, para explicar y comprender la obra del artista en estudio, es menester, más bien, tener presente, obviamente, todo lo que se ha venido desarrollando hasta el momento con respecto a las consideraciones que nos ocupan.

La metáfora expresada en símbolos manifiesta su ineludible presencia en la obra del artista Moscoso. Se muestra, *infra*, una composición de cráneo con cabeza de cabra. El cráneo, metáfora de lo perezoso y el macho cabrío en alusión demoníaca. La fotografía consecutiva presenta unos cráneos-trofeo, que se identifican con la victoria, el poder o la justicia, según su ubicación contextual, metaforizados. La última imagen de esta secuencia exhibe un ejemplo de la conjunción de lo erótico y lo macabro, patente en el ἔρως [érōs] y el θάνατος [thánatos], metáfora de la relación categorial vida-muerte.



Figura 26. Eduardo Moscoso, Composición de cráneo con cabeza de cabra.

Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.



Figura 27. Eduardo Moscoso, Cráneos-trofeo con potencial metafórico.
Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.



Figura 28. Eduardo Moscoso, El ἔρως [érōs] y el θάνατος [thánatos], metáfora de la
relación categorial vida-muerte.
Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.



Moscoso manifiesta una visión integral vida-muerte-sexo, por utilizar una nomenclatura que aúne tales elementos, cuya escisión y carga semántica compete a derivaciones netamente propias de la cultura de las escisiones, cuya patentización ha dado origen a dicotomías que pueden resultar nocivas dentro de una propuesta estética como la que nos ocupa este momento.

Así todo, hemos de atenernos, también a la visión de la filosofía occidental. Sería pertinente ubicarse en el momento del nacimiento del vitalismo, para el cual “[...] no hay más que movimiento, vida, devenir. El ser, la materia, etc., pasan, si es que pasan, como desechos [residuos] del movimiento. La sentencia de [Henri] Bergson [1859-1941] de que “encierra más el devenir que el ser” pueden apropiársela todos los filósofos de este grupo” (Bocheński, 1955, p. 122)

Si la vida, en esta referencia, supera al propio ser, se puede entender con mayor claridad y precisión aquello del Hamlet de Shakespeare, cuyo famoso monólogo que inicia con “To be or not to be, that is the question” (literalmente: “Ser o no ser, he ahí la pregunta”) no se refiere a alguna pregunta por la permanencia o no del ser, sino sobre si la existencia humana —la vida—, vale o no la pena ser vivida.

Por otra parte, Freud reivindica el significado del sexo, que había sido relegado a una situación sociocultural vergonzosa en la que debía seguir actuando, pero disfrazado y semioculto.

En una de las orientaciones que caracterizan la obra de Eduardo Moscoso, lo erótico se sitúa en lo exótico. La obra que se inserta *infra*, alude a un *κυνο-κεφαλος* [kinocéfalo o cinocéfalo], figura mítica que era pensada como existente en el nuevo continente americano en tiempos de la conquista. La corporeidad híbrida se manifiesta en una línea de concepciones cuyos representantes más conocidos son los egipcios y su dios Anubis, con cuerpo humano y cabeza canina, de chacal. La imagen presenta el momento pleno de la efectivización de los principios del placer y el sexo en el acto coital, primer momento de la reproducción sexual que perenniza la vida de este tipo de organismos.



Figura 29. Eduardo Moscoso, Composición en la que lo erótico se sitúa en lo exótico.

Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.

Hemos de enfatizar esta composición en cuanto a otro aspecto de la corporeidad, la hibridación, también el cuerpo del animal es intensamente metafórico, curiosamente sacralizado y divinizado. Por lo demás que el latín *corpus*, primariamente significa el cuerpo del animal. He aquí, uno de los múltiples casos de hibridación, el κυνο-κεφαλος (Pabón S. de Urbina, 2009, p. 360) kinocéfalo o cinocéfalo. Del griego κύων, perro (Sebastián Yarza, Florencio I. (Dir.), 1983, p. 443), y κεφαλή, cabeza. (Ibid, p. 417)



Por la vía de la domesticación y la fidelidad, hombre y perro se funden en un solo organismo. En realidad, hay “monos” con cabeza alargada, denominados, precisamente “cinocéfalos” que los invasores del continente europeo pudieron haberlos visto. De este modo, creyeron ver hombres con cabeza de perro.

V.5. Lo antirreligioso:

Tomemos como punto de partida el tercer estadio concebido por Kierkegaard, el religioso:

Este es el último estadio propuesto por Kierkegaard, es el punto más alto al que se puede llegar, pero si bien podemos preguntarnos ¿cómo una vida religiosa puede ser la mayor expresión de la vida? Søren nos dice “porque es absurdo”, sí, es absurdo, pero en lo absurdo radica la fuerza de la fe. Y por eso se vuelve el estadio más fuerte, incluyendo que el ético todavía forma parte de este. Probablemente de aquí surgen los comentarios como el de Heidegger, que decía que Kierkegaard no era más que un escritor religioso, aunque tome de él el concepto de angustia, por mencionar alguno.

Existen 2 razones por las que el Religioso está encima de los estadios anteriores, además de lo antes mencionado sobre el absurdo. La primera radica en que como ya se dijo el ético todavía está dentro de este, pero aquí es donde existe una distinción y la solución al problema entre el concepto del Bien y el Mal, dígame ¿qué es lo bueno y qué lo malo?, pregunta que nos dirá el danés, solo puede ser contestada por Dios. Y es aquí en donde hace Dios partícipe de lo divino al hombre, en el estadio religioso.

La segunda razón radica en que si después del hombre existiera la creencia de que solamente existe un vacío infinito caeríamos en la total desesperación. Y viviríamos en un estado de vértigo, donde no sabríamos que pasaría, pues como ya antes se mencionó que la desesperación sirve para elegirse a uno mismo, pero ¿qué pasaría si nunca se pudiera salir de la desesperación? Pues simplemente nunca podríamos elegirnos a nosotros mismos y viviríamos en desesperación, sin poder hacer nada. Para nuestro autor, todos debíamos participar de lo absoluto, siendo lo divino no un don especial dado a unos cuantos, sino que es dado a la humanidad en general y cualquiera que lo desee puede llegar a este estadio. Kierkegaard parece creer que todos los hombres tenemos dentro de nosotros, por llamarlo de alguna manera, la esperanza de que después de la vida hay algo más, no simplemente nada. (Bosch Sánchez, 2012)



Para la clasificación por géneros respecto de la obra de Eduardo Moscoso hemos propuesto un género con la denominación de *antirreligioso*; por una parte, curiosamente, al tomar la afirmación de Kierkegaard acerca de que una vida religiosa puede ser la mayor expresión de la vida porque ello es absurdo, entonces resultaría que una postura antirreligiosa se ubicaría en los opuestos al absurdo, entre ellos, lo sensato y lo razonable. Por otra parte, ubicamos lo «antirreligioso» no en el sentido ontológico-antropológico, esto es, en oposición a la «religación» al modo de la que hablaba Xavier Zubiri (1898-1983) en cuanto el «poder de lo real» que “nos liga a la realidad” (Gracia, 1994), sino en el sentido cultural, un cuestionamiento de las implicaciones de los símbolos sacralizados dogmáticamente por las instituciones religiosas y, en este caso particular, por la religión cristiano-católica. Es decir, la crítica o incluso, la sátira, no van dirigidas a la condición ontológica, al «ser» de la religión —lo que a nivel de cultura general puede entenderse por «naturaleza» de la religión—, sino a la manifestación institucional de la religión en el mundo (mundanizada) y, en este caso particular, a la religión (institucional) cristiana. Asimismo, *stricto sensu*, se debe distinguir entre sí, lo religioso, lo sacro y lo divino; y, por otro lado, también es menester diferenciar lo profano y lo secular o mundano. Esto, además de las relaciones de afinidad o discrepancia de todo lo anterior con lo deísta, teísta, politeísta, panteísta, ateo, etc. Valga esta puntualización que no debe extenderse más dentro de este contexto, para que todo juicio al respecto conlleve la debida reflexión posterior, puesto que las confusiones entre estos conceptos han generado y siguen generando polémicas, cuyas consecuencias pueden ser destructivas en todo sentido. Por otro lado, tales actitudes menoscaban el acercamiento a la enorme riqueza estética y a las implicaciones éticas (obviamente, a favor del bien) que se adscriben a estas manifestaciones artísticas.

Las composiciones «antirreligiosas» del artista Moscoso siguen un perfil cristiano en cuanto temática, empero, bajo los lineamientos de la neta demarcación de una heterodoxia expresamente “herética”, no “blasfema”. No obstante, *stricto sensu*, una vez que es factible diferenciar los modos de ser de los ámbitos religioso, sagrado y divino en cuanto nexo inmanente-trascendente, culto sobrecogedor y singularidad omnipotente, respectivamente, el artista se sustrae de este, pero se adscribe a los dos anteriores. Quizá en ello aplique, no llegar a la concepción judeo-cristiana de Dios para evitar también llegar —por asociación— a la concepción del

pecado. Quepa mentar respecto de ello, una cita de Julio Mosquera Vallejo, maestro cuencano del dibujo, de un detallismo muy a lo neobarroco en el que lo grotesco categorial, la sátira conceptual y el absurdo ontológico (por la vía del *Credo quia absurdum*⁴³) permiten develar también nuevos referentes, desde los cuales, los elementos estéticos exponen insospechadas características y funciones:



Figura 30. Julio Mosquera, El hecho de pensar en Dios ya es un pecado.

Mosquera Vallejo, 2012, p. 151

Por otra parte, Eduardo Moscoso revela una trascendencia ontológica, algo sacro: el Arutam. Si para Moscoso Arutam no es un dios, pues este artista no se adscribe a este ni al ámbito de la divinidad, pero sí lo hace a la sacralidad. De manera que está presente, además, un vínculo ontológico que patentiza, si no su religiosidad, sí su religación (muy «a lo Zubiri»); y este nexo es su propia producción artística, sea esta de estilo neogótico, neobarroco o inherentemente idiosincrática.

Eduardo Moscoso muestra el cuerpo de Jesucristo al desnudo. No es de extrañar tal condición, más bien históricamente real, con respecto a la manera como

se ejecutaba a los reos, en cuanto la carga de suplicio que la humillación de la desnudez adicionada al tormento físico.

En la desnudez de Cristo no se encuentra ningún doblez o dolo sexual, sin embargo, la iglesia prefirió cubrir su sexo y para indicar su masculinidad, fruto de las polémicas teológicas sobre si su naturaleza era únicamente humana o consustancial con Dios, decidió representar a Cristo apenas cubierto su sexo con un velo, unas veces sutil y transparente velo como los de Giotto, Duccio, Bernardo Daddi, Agnolo Gaddi, Jan van Eyck, entre otros muchos. El concilio de Trento canonizó la imagen de Cristo y la insistencia en indicar la naturaleza masculina de Cristo se mantuvo mediante la representación de numerosas Vírgenes María portando al niño Jesús desnudo y mostrando su minúsculo e inocente pene. (Esteves, 2010)

Se conoce, asimismo, que las primeras representaciones de Jesucristo desnudo fueron realizadas por los artistas paleocristianos. En la reproducción que consta *infra*, extraída del Monasterio de Daphni, se muestra a Jesús sumergido en las aguas mientras es bautizado:



Figura 31. Bautismo de Cristo, Siglo XI.

http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/meister-von-daphni-mosaiken-der-kirche-von-daphni-szene-taufe-06614.html

Cuando se oficializó la Iglesia cristiana, esta instituyó “El paño de Pureza” o “Perizoma”; es así que los artistas, al representar a Jesucristo, cubrieron su miembro viril. No obstante, hubo quienes desafiaron a la Iglesia en este sentido; entre estos pocos artistas se destaca Miguel Ángel, de quien se conservan un par de esculturas que muestran el pene de Jesús.

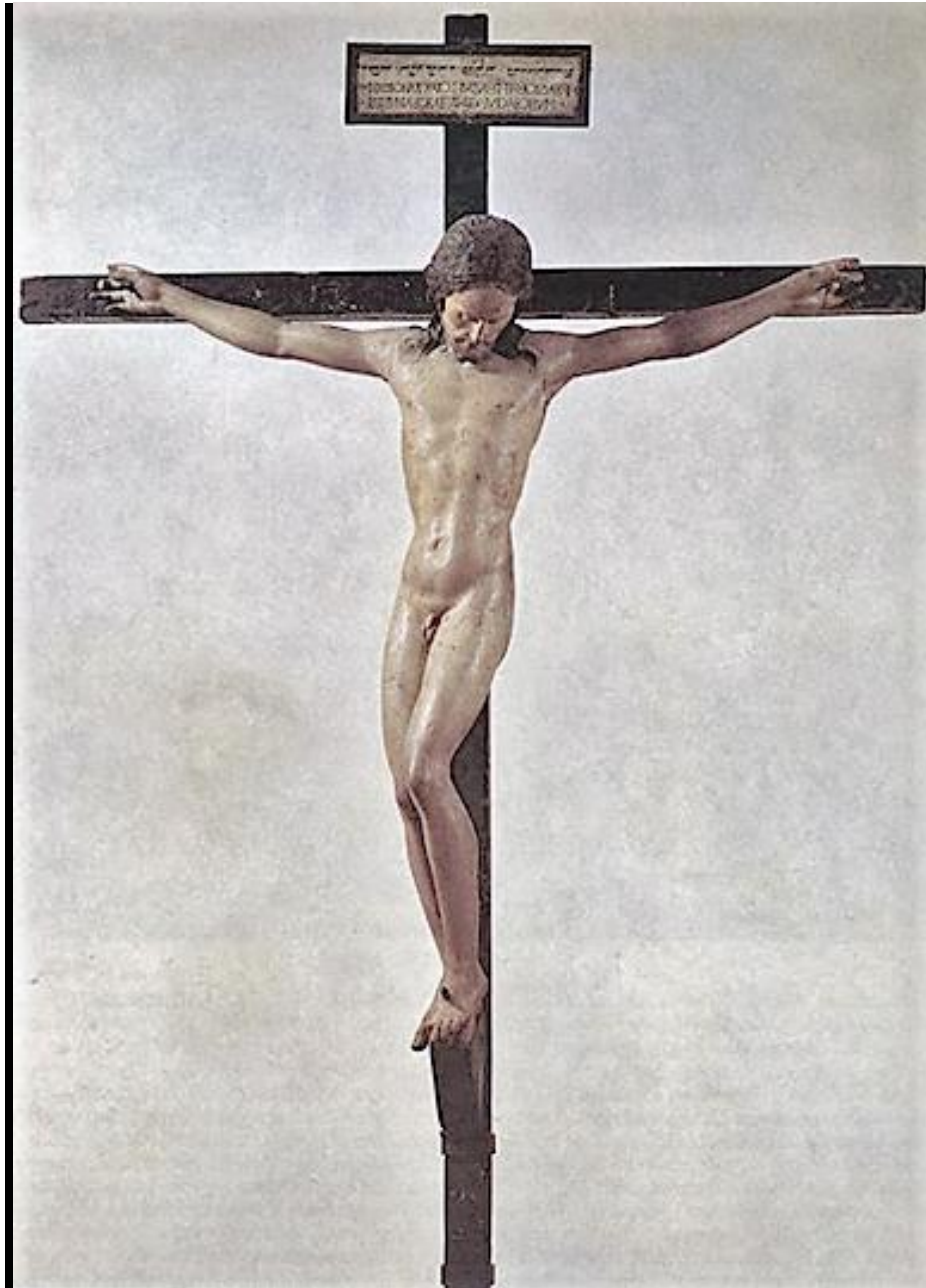


Figura 32. Miguel Angel Buonarrotti, Cristo desnudo. Sancto Spirito de Florencia.

<http://minimosymaximos.blogspot.com/2010/12/cristo-desnudo-sobre-la-desnudez-de.html>

Respecto del denominado *Cristo de la Minerva* de Miguel Angel Buonarrotti que se encuentra en la Iglesia de Santa Maria sopra Minerva de Roma, se conserva una versión anterior en la iglesia del monasterio de San Vincenzo en Bassano Romano. Esta obra no pudo terminarse ya que apareció una veta oscura que atravesaba por la parte del rostro. Así y todo, durante el siglo XVII, a esta versión anterior, se la modificó extensamente. *Infra*, se muestra una reproducción de este:



Figura 33. Miguel Angel Buonarrotti, Cristo de la Minerva, Iglesia de Santa Maria sopra Minerva de Roma.

<http://design-haven.com/wp-content/uploads/2012/09/Michelangelo-Cristo-della-Minerva.jpg>

En otra línea de referentes al cuerpo sacralizado, el cuerpo de Cristo, hemos de considerar una muy importante apropiación y replanteamiento de un tema compositivo; Moscoso tomó como referente la obra de Holbein:



Figura 34. Hans Holbein el Joven, Cristo en el Sepulcro, 1522, Kinstmuseum, Basilea.

<http://i0.wp.com/www.baleenfrancais.ch/wp-content/uploads/sites/60/2015/04/H.Holbein-le-Jeune.jpg>

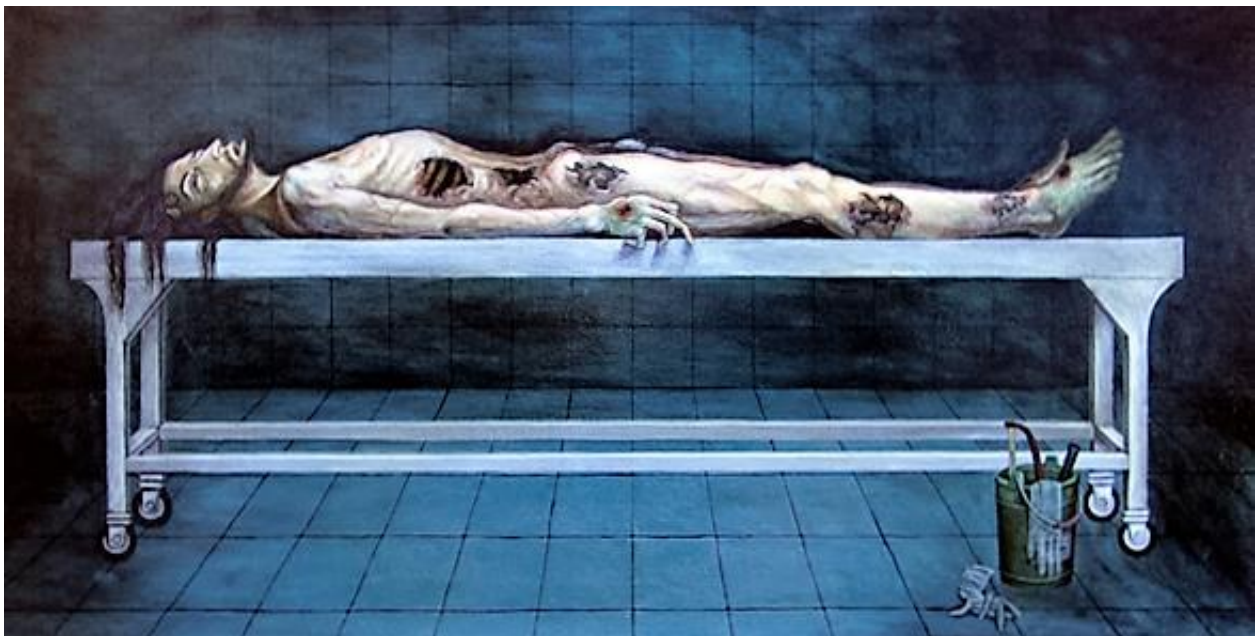


Figura 35. Eduardo Moscoso, sin título, alude a Cristo en la morgue, 2009.

Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.

Según relato del artista Moscoso, amén de que la figura se identifica con él mismo, esto es, el artista se ha autorretratado, se trata de un cadáver que nadie reclama. Al pie del camastro se encuentra una cubeta con instrumental y guantes, con los que se procederá a la disección del cuerpo.

En la fotografía que se muestra *infra*, el artista sostiene una de sus producciones en su línea de cristería⁴⁴ (Cristo cuelga de la cruz), al centro se ubica el artista Eduardo Segovia, este sostiene también otro Cristo de Moscoso (Cristo se desprende de la cruz).



Figura 36. Eduardo Moscoso, Cristo cuelga de la cruz y Cristo se desprende de la cruz.

Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.

V.5.1. Cristo destruye su cruz.

Este es el tema de una composición pictórica realizada por el muralista mexicano José Clemente Orozco (1883 - 1949):



Figura 37. José Clemente Orozco, Cristo destruye su cruz, 1943.
<http://galeria.50megs.com/orozco/cristo.html>

Resulta una apropiación la escultura realizada por Moscoso, pese a que el artista manifiesta que no conocía el precedente anotado. No obstante, la obra de Moscoso presenta elementos metafóricos originales, según indicaremos a continuación.



Figura 38. Eduardo Moscoso, Cristo destruye su cruz, escultura en madera policromada. Vista de frente.
Fotografía de Francisco Quezada. (Cuenca, 2015). Archivo particular.

En la vista de costado derecho de esta escultura de Moscoso, en la fotografía inserta *infra*, nótese las espinas (cresta de metal) en la espalda. Tales espinas se disponen como los rayos del sol, símbolo de realeza, de sumidad; y como en el *spinosaurus* (idioma griego. «lagarto de espina»), animal prehistórico, la cresta absorbe y dispersa el calor y es útil para el cortejo. En esta composición, Cristo triunfa sobre la muerte pisoteando los cráneos.



Figura 39. Eduardo Moscoso, Cristo destruye su cruz, escultura en madera policromada. Vista de costado derecho y vista posterior. Cristo triunfa sobre la muerte pisoteando los cráneos.

Fotografía de Francisco Quezada. (Cuenca, 2015). Archivo particular.

Obsérvese, *infra*, a la derecha: la faz lacerada y la expresión gesticular bucal; y a la izquierda: el detalle del hematoma del ojo derecho:



Figura 40. Eduardo Moscoso, Cristo destruye su cruz, escultura en madera policromada.
Detalles del rostro.

Fotografía de Francisco Quezada. (Cuenca, 2015). Archivo particular.

En este punto, es pertinente ubicar algunos aspectos respecto de la consideración del cuerpo, a partir de una revisión etimológica que nos permitirá precisar su función en el arte.

V.6. El corpus

El término griego que se refiere a cuerpo, implica una serie de relaciones con otros términos que, dentro de las presentes consideraciones, permitirán integrar el propósito del presente ensayo en una unidad coherentemente integrada [explorada, tratada] con el tema propuesto.

Y es que “cuerpo”, empata con “cosmos” por la identificación de las disciplinas clásicas que se refieren a tales objetos, a saber, la Somatología y la Cosmología.

Así lo indica la siguiente fuente: “La parte filosófica que estudia los cuerpos, se llama según término antiguo Cosmología o Somatología.” (Almeida, 2013, p. 67)

Es el significado de σῶμα [sōma] [σῶμα ατος τό cuerpo; cadáver, vida; persona, hombre, individuo; esclavo; materia, objeto tangible; punto capital, fundamento; conjunto; parte del cuerpo, órgano.] (Pabón S. de Urbina, 2009, p. 572)

A propósito de σῶμα [sōma], la fotografía que se ubica *infra*, muestra una obra de Moscoso; se trata de una composición con reproducción de cuerpo muerto; la técnica con la que se la ha ejecutado emplea madera y resina policromadas. Esta obra se encuentra empotrada en la puerta de estructura metálica y vidrios catedral que sirve de acceso al escenario desde el camerino. Consta la vista completa de frente y un detalle de la cabeza con cuernos.



Figura 41. Eduardo Moscoso, Composición con reproducción de cuerpo muerto.

Fotografía de Francisco Quezada. (Cuenca, 2015). Archivo particular.



Tal significante y significado está imbricado al de κόσμος [kósmos] [orden (del universo), mundo, la reunión de los hombres, las cosas terrestres; atavío, gloria, honor]

En la línea relacional de estas consideraciones, “cuerpo” es una de las acepciones del término μορφή, -ῆς (ἡ) [morphḗ]. s. Forma; figura; manera; aspecto; exterior. || Cuerpo; persona; forma. || Belleza || Especie; género; clase (Sebastián Yarza, Florencio I. (Dir.), 1983, p. 494).

Una materia se focaliza en la μόρφωσις εως ἡ [mórophōsis] forma, imagen; exterior, apariencia. (Pabón S. de Urbina, 2009, p. 402) este término deriva de μορφή [morphḗ], -όος-οῦς (ἡ). s. Forma; figura; aspecto exterior. (Sebastián Yarza, Florencio I. (Dir.), 1983, p. 494); este, a su vez, es afín a Μορφώ [Morphḗ], -όος-οῦς (ἡ). *n. pr.* Morfo [*propiamente* "la Belleza"], *sobrenombre de Afrodita [Venus] en Lacedemonia* (p. 494). Teniendo presente su término sinónimo: κάλλος εως [ους] τό [kállos] hermosura, belleza; cosa hermosa; medio de hermosear, afeite; mujer hermosa, beldad (Pabón S. de Urbina, 2009, p. 322). Y este mismo término, de otra fuente: κάλλος, εως-ους (τὸ) [kállos]. s. Belleza; hermosura. || Cosa bella. || Mujer hermosa, beldad. (Sebastián Yarza, Florencio I. (Dir.), 1983, p. 387). Por ello, la disciplina que trataba sobre la belleza en la Grecia Clásica se denominaba φιλοκαλία [philokalía], predecesora pues, de la Estética, acuñada por Alexander Gottlieb Baumgarten en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735), y más tarde en su *Aesthetica* (1750). Este término al que se refiere un amplio cuerpo disciplinar en el ámbito filosófico, se deriva del término αἴσθησις [a'ísthēsis], sensación.

Valga insistir en este punto ya tratado anteriormente, *stricto sensu*, pues, la historia de la estética, surge con Baumgarten en el siglo XVIII, y se sistematiza, principalmente, con la obra colindante de Immanuel Kant. Por esta vía de relaciones semánticas, salen a relucir pues, la arcaica línea de nociones que tienen que ver con el cuerpo, la naturaleza, el arte y la estética.

En efecto, el término “corpus” del latín, empata con el “objeto” gnoseológico, desde la mira kantiana; es decir, la “cosa en sí”, del ámbito ontológico, que se nos presenta como “fenómeno”. “De todos modos, los entes que ocupan nuestra atención son preferentemente los cuerpos u objetos visibles, compuestos de materia sensible y estructura.



Empédocles pensaba que los elementos eran inalterables. Pero los elementos aristotélicos pueden transformarse unos en otros. [...] Los conceptos aristotélicos de materia y forma no se refieren a realidades absolutas, sino a puntos de vista que en cada caso enfocan algo distinto, puntos de vista que se obtienen por reflexión de sentido común sobre la práctica lingüística cotidiana.

Distinto es el caso del concepto de cuerpo, que en la filosofía antigua jugó un papel muy diferente del de materia.

La palabra castellana «cuerpo» viene del latín *corpus*, que primariamente significa el cuerpo del animal, (Mosterín, 1981, pp. 38-39)

No es de extrañar este contexto semántico que posibilita la hibridación animal-cuerpo humano: el centauro, la sirena griegos, los dioses Anubis e Isis egipcios, cuerpos humanos con sendas cabezas de chacal y ave.

Y en especial, *corpus* designa el cuerpo del ser humano, por contraposición a su vida o actividad vital. De ahí que se utilizarse también para designar el cuerpo inerte o sin vida, el cadáver.

Precisamente del significado de *corpus* como cuerpo muerto se deriva el inglés *corpse*, cadáver. Esta acepción fue reforzada por el uso de *corpus* como traducción latina del término griego *soma*.

En griego antiguo, σῶμα [*sōma*] empezó significando cuerpo muerto, cadáver; ése es, por ejemplo, el único significado que la palabra tiene en Homero. Luego pasó a significar también cuerpo vivo –de donde deriva el adjetivo castellano «somático»–, y así aparece ya en Hesíodo, Empédocles y los atomistas –Leucipo y Demócrito–, que fueron los primeros en emplear *soma* en el sentido de cuerpo físico en general, sentido que luego recogería también Aristóteles: el «cuerpo es lo limitado por una superficie», es decir, el conjunto tridimensional, el sólido, que, como tal, cae bajo la categoría de la cantidad continua, como la línea o la superficie. (Mosterín, 1981, pp. 38-39)⁴⁵

El hombre conoce con, y a través de su cuerpo. Su cuerpo es la medida de todas las cosas. Los sentidos, por así expresarlo están mensurados a una porción fenoménica del mundo. El sujeto es una abstracción; una construcción que abstrae la substancia de los seres cognoscentes y erige el prototipo o modelo ideal, al modo platónico con el que se configura la realidad, pero la realidad para el humano. En cuanto la fusión y con-fusión, los híbridos, son cuerpos naturales que se funden en una nueva corporeidad, por así denominarla “hiper-natural”.

Los contenidos de las composiciones de Moscoso, son plenamente dinámicos, por cuanto motivan una actitud que se abre al ámbito de la trascendencia. Si para

Martin Heidegger, “es cuando el hombre asume precisamente su condición de tal ser para la muerte, cuando adquiere su libertad, cuando se convierte en auténtico.” (Almansa González, s.f.); Eduardo Moscoso asume tal condición con autenticidad, optimismo y expresándolo en una metáfora de producción plástica que abarca una gran instalación que crece cada día: El Prohibido Centro Cultural.

V.7. Lo narcisista (lo auto proyectico - identificativo).

Fundado en la noción psicoanalítica y en los mecanismos de defensa de la proyección y la identificación, se podría emplear este membrete para referirse a aquella categoría en dos direcciones, la que estuvo presente en el momento de la producción de esa determinada obra de arte, y la que está presente en el momento en que el espectador se identifica con una obra de arte al punto de sentirse participando tanto de la temática como de las formas, acciones o circunstancias interpretativas, presentes o a partir de una determinada obra. Puede ocurrir en la circunstancia de producción de la obra, y también en el motivo o temática del artista. Obviamente, lo narcisista se encuentra patente en el autorretrato o en la incursión del artista dentro de la propia obra; por ejemplo:



Figura 42. El artista Eduardo Moscoso como Cinecéfalo. Detalle de la composición en la que lo erótico se sitúa en lo exótico.



Figura 43. El artista Eduardo Moscoso como Cristo. Detalle de la composición, sin título, que alude a Cristo en la morgue, 2009. Archivo particular del Prohibido Centro Cultural.

Así, hemos de parangonar este hecho con 1) Un autorretrato como los de Van Gogh o de Rembrant. 2) La inclusión del artista dentro de la composición de la obra, como Rafael entre los personajes de “La escuela de Atenas” y Goya, en el Retrato de la familia real. 3) Transformado en uno de los personajes, como el autorretrato de Miguel Ángel en la piel de San Bartolomé que figura en “El juicio final” o el autorretrato de Caravaggio en la cabeza de Goliath cortada por David. 4) De participación temática directa, como la de Velázquez en el cuadro de “Las Meninas”.

Nuestro artista en estudio es recurrente en tal rol. Una de sus participaciones incluso abarca una “metamorfosis” con un kinocéfalo (detalle pictórico *supra*). Aquí, el propio artista lleva cabeza de perro mientras realiza el acto sexual con una nativa del ambiente amazónico. Además, que la composición aúna el exotismo, el erotismo y el narcisismo (ver ilustración *supra*, dentro del acápite de lo erótico y lo macabro)

De manera que “lo narcisista”, innegable en estos términos como género temático-estético de producción, se revela como *categoría* en el acto compositivo,



esto es, de modo activo, en el sentido de “el que emite”. En tanto que “el que recibe”, es decir, de modo pasivo, empata con el espectador y receptor de la obra, tal receptor es, principalmente, la propia persona retratada. Esto último implica el modelo de personaje real, propiamente dicho, o el modelo que hace una representación de algún personaje, sea real o ficticio. Es más bien en esta última dirección que los ejemplos ilustrativos abarcan innumerable cantidad de obras, ya que este grupo aglutina a todas las personas que han sido retratadas, y exponerlo con ejemplos no sería posible abarcarlo con muestra alguna. Queda una opción más en esta última dirección, tal es, el espectador ajeno a la implicación directa, pero que halla en la obra alguna afinidad subjetiva que le identifica con ella...

En el arte literario y en el arte escénico derivado de este, también se manifiesta tal «funcionalismo»; posiblemente, uno de los mejores ejemplos esté en «la Metamorfosis» de Franz Kafka (1883-1924), autor que se proyecta narcisistamente por completo en el personaje principal de la obra (Gregor Samsa), reproduciendo metafóricamente su “ontogenia”, su situación y su conflicto, dando así lugar a las posibilidades de una identificación profunda con la situación personal —también narcisista— de cada uno de los espectadores. Cumple, pues, con las condiciones respecto de la constitutividad ontológica, el aportacionismo o intervencionismo gnoseológico, la proyeccionabilidad sensible o estética, la identificabilidad sensible o estética. (Conforme se expone *supra*, en I.2. Las categorías estéticas).



Conclusiones y Recomendaciones

Conclusiones:

- En la línea de lo previamente expuesto, la producción del artista Eduardo Moscoso presenta algunos rasgos estéticos que tienen porciones comunes con los que aparecen en las manifestaciones de la estética neogótica. No obstante, ello no es suficiente como para encasillar tal producción bajo el membrete de “neogótico” y, amén de tal particularidad, la producción artística referida presenta otros rasgos; estos, por una parte, son comunes con el neobarroco, y, por otra, son muy propios de la idiosincrasia, ya original del artista en cuestión. Si bien en la ciudad de Cuenca se encuentran presentes algunos rasgos que corresponden al movimiento neogótico y a una estética consecuente a este, tales rasgos no son suficientes como para declarar un movimiento representativo que incida en la manifestación del arte plástico, musical y escénico en la zona. En términos generales, la producción del artista Eduardo Moscoso, comprende un sincretismo que, sin embargo, coincide en una considerable parte con los rasgos de la corriente neogótica.
- Las disposiciones de elementos estéticos en los diversos espacios expositivos del Prohibido Centro Cultural y varias de sus pinturas murales, así como los elementos de la fachada y los de las columnas de madera tallada, amén de su producción en cristería (representación escultórica de Jesucristo) pueden formalmente enmarcarse en una orientación de la corriente neobarroca, debido a la gran cantidad de los detalles implicados en cuanto lo extremado, la voluptuosidad, el desbordamiento y la aberración. Por otra parte, el Prohibido Centro Cultural, adscribiéndose a varios de los rasgos que caracterizan las heterotopías, se constituye, en efecto, en una heterotopía más, a la que recurren artistas y público de la zona y que se encuentra en la zona, para



ampliar el horizonte de su experiencia estética personal, consiguiendo sintonía de tiempo, espacio y circunstancia (muy al “raciovitalismo” de Ortega y Gasset) con aspectos de la sensibilidad que no encontraban su ubicación en objetos, eventos y tramas objetivos, curiosamente manifiestos en fenómenos “heterotópicos” .

- Las manifestaciones artísticas, en lo que concierne, tanto a la producción del artista Eduardo Moscoso, como a la situación del Prohibido Centro Cultural, no llegan a la plena manifestación del arte extremo, sino a una representación «precavida» del mismo. Es así que, v.gr., no utiliza calaveras o cadáveres reales en sus composiciones y no hay agresión real en los performances o puestas en escena; no obstante, el sentido representativo, incluso, más que el simbólico o metafórico, encaja directamente dentro de la corriente de arte extremo. El artista se ubica, además, dentro de la corriente denominada “estética caníbal” ya que este devora la concepción y plasmación de los modos de hacer arte en occidente y los revierte en producción temática de índole autóctona que discrepa y se enfrenta precisamente con el mismo patrón occidental, al punto de divulgarlo en el propio continente europeo. En la línea de esta estética caníbal, el así denominado «arte indocristiano» tiene su contrapartida en la producción de Eduardo Moscoso en lo que podría llamarse «arte indocontracristiano» —aunque no «arte indoanticristiano»—. Una particular visión “herética” de la función crística en la temática, aprovechando la línea más bien afirmativa de la corriente en cuanto apertura contextual a la que opone una contracontextual. Es aquí en donde, además de utilizar las técnicas, sobre todo, escultóricas, propias del barroco, Moscoso erige su particular línea temática de “modo caníbal” haciendo uso de una técnica neobarroca en la producción de imágenes, esta es heredera del barroco, presente incluso en las renombradas «escuela quiteña» y «escuela cuzqueña» que le influyen subrepticamente.
- La revisión y estudio de las categorías estéticas en correspondencia con el análisis contextualizado de la producción del artista Eduardo Moscoso y la situación del Prohibido Centro Cultural, permiten ubicar una nueva categoría



estética: lo «narcisista», que se ajusta a las condiciones requeridas de constitutividad ontológica, aportacionismo o intervencionismo gnoseológico, proyeccionabilidad sensible o estética, e identificabilidad sensible o estética. Lo «narcisista» en el neogótico, en cuanto despliegue integrador de rasgos proyectivos con rasgos identificativos, se manifiesta prioritariamente en estos últimos, los cuales constituyen un modelo ejemplar que podría categorizarse como lo «ejemplarizante». Esto es, aquello que funciona como «moda» en las masas. Es la tendencia narcisista patentizada en el vulgo. Lo «narcisista» correspondería al ámbito productor y lo «ejemplarizante» al ámbito destinatario; esto es, ese «algo» que marca un modo de ser y hacer, que se gesta a partir de los que así lo plasman en los que así lo aplican.

- Moscoso enmarca sus composiciones «antirreligiosas» siguiendo un perfil cristiano en cuanto temática, empero, bajo los lineamientos de la neta demarcación de una heterodoxia expresamente “herética”, no “blasfema”. No obstante, *stricto sensu*, una vez que es factible diferenciar los modos de ser de los ámbitos religioso, sagrado y divino en cuanto nexo inmanente-trascendente, culto sobrecogedor y singularidad omnipotente, respectivamente, el artista se sustrae de este, pero se adscribe a los dos anteriores. La propuesta de denominación respecto del «género antirreligioso» para clasificar la producción artística de Eduardo Moscoso, debe ser reemplazada por la de «género herético», por ser más precisa. En esta línea de lo «herético» se aúna la operatividad caníbal ya que el artista devora los elementos icónicos, simbólicos y metafóricos propios de la dogmática y la tradición cristianas, para revertirlos patentemente en significaciones antagónicas de diversa índole. Sin embargo, el artista Moscoso revela una trascendencia, algo sacro: el Arutam. Si para Moscoso Arutam no es un dios, pues este artista no se adscribe a este ni al ámbito de la divinidad, pero sí lo hace a la sacralidad. De manera que está presente, además, un vínculo ontológico que patentiza, si no su religiosidad, sí su religación (muy «a lo Zubiri»); y este nexo es su propia producción artística, sea esta de estilo neogótico, neobarroco o inherentemente idiosincrática.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- En el género que hemos denominado tanatológico en cuanto se refiere a la producción artística en composiciones con representaciones de cráneos y cadáveres, el artista Eduardo Moscoso se apunta, por una parte, como pionero en la ciudad de Cuenca y la región, y por otra, su nivel de competencia compositiva presenta calidad de cota global. Los contenidos de las composiciones de Moscoso, son plenamente dinámicos, por cuanto motivan una actitud que se abre al ámbito de la trascendencia. La trascendencia de la autenticidad. Martin Heidegger llegaría a indicar que el hombre es “ser-para-la-muerte” y cuando asume esta condición, entonces, adquiere su libertad y llega a ser auténtico; en efecto, Eduardo Moscoso lo asume con autenticidad, optimismo y expresándolo en una metáfora de producción plástica que abarca una gran instalación que crece cada día: El Prohibido Centro Cultural.



Recomendaciones:

- Dada la importancia y la riqueza estética encontrada desde nuestro punto de referencia de estudio, el cual es eminentemente filosófico, se recomienda la realización de estudios de los mismos objetos que han sido tratados en este trabajo desde otros puntos de referencia. Esto es, desde la crítica del arte, la historia del arte, la antropología, la sociología, la psicología, la economía, las diversas técnicas de producción artística propias de cada actividad puntual, y otras disciplinas más que permitan detallar la obra, el centro de actividad artística y la incidencia de lo uno y lo otro en la cultura de la ciudad de Cuenca, en la región austral del Ecuador, el propio Ecuador, Latinoamérica y el mundo.
- Previo a los estudios de la producción de los artistas desde el referente de la filosofía y la estética, es menester propender a la clarificación y demarcación de los conceptos filosóficos a los que se hace referencia, en procura de explicar la condición ontológica, gnoseológica y estética de tales obras, tales propósitos y tales o cuales implicaciones. No es recomendable, por lo tanto, ir directamente a las obras sin esa revisión y consideración conceptual, so pena de caer en juicios estereotipados y en tópicos, que poco o nada profundizan para sacar a luz lo que yace sombrío en la producción del artista, impidiendo su cabal visión.



BIBLIOGRAFÍA.

- Almansa González, F. (s.f.). *Una Crítica: La Libertad en el Ser-para-la-muerte en Heidegger*. Recuperado el 23 de julio de 2016, de Aletheia: <https://docs.google.com/document/d/1ycnba26ilcpgEwLM8MH8QbUhehFerb3hKZH5rCv4Jno/edit?hl=es&pref=2&pli=1>
- Almeida, E. (2013). *Texto de filosofía.- para colegios, seminarios y universidades*. Cuenca-Ecuador: Publicaciones de la Sociedad Internacional Santo Tomás de Aquino (S.I.T.A.) Sección Ecuador.
- Auge, M. (2000). *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad [Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodernité]*. Barcelona: Gedisa. Obtenido de <http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf>
- Benjamin, W. (1939). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung ed.). Recuperado el 19 de abril de 2012, de <http://www.scielo.org.ar/pdf/medba/v64n5/v64n5a01.pdf>
- Benjamin, W. (1939). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung ed.).
- Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [1936]*. México: Itaca.
- Blánquez, A. (1958). *Diccionario Manual Latino-Español y Español-Latino* (4ª ed.). Barcelona: Ramón Sopena.
- Bocheński, J. M. (1955). *La Filosofía Actual. [Europäische Philosophie der Gegenwart]*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bosanquet, B. (1961). *Historia de la estética*. (J. R. Armegol, Trans.) Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Bosch Sánchez, J. M. (29 de junio de 2012). *Los estadios de la Existencia de Kierkegaard*. Recuperado el 30 de junio de 2016, de Filosofía en general: <http://filosofiaunderground.blogspot.com/2012/06/los-estadios-de-la-existencia-de.html>
- Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. (T. Kauf, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional [Esthétique relationnelle]*. (F. Lebenglik, Ed., C. Beceyro, & S. Delgado, Trads.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bravo Quezada, P. (1999). *Iconografía satírica de los ritos funerarios en Cuenca, Dir. Dr. Julio Mosquera Vallejo*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Cuenca-Ecuador.
- Caffarelli, C. (2008). *Tribus Urbanas: Cazadores de Identidad*. Buenos Aires: Lumen.
- Campbell, J. (1993). *Los Mitos: Su Impacto en el Mundo Actual*. Barcelona: Kairós.
- Campbell, J., & Moyers, B. (1991). *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores.
- Carramiñana Ruiz, M. (1978). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Tébar Flores.
- Carreras Artau, J. (1945). *Elemento de filosofía aristotélico-escolástica. II. Teoría del conocimiento y ontología* (4ª ed.). Barcelona: Ediciones Alma Mater.
- Cassirer, E. (1923). *Philosophie der symbolischen Formen* (Vol. 1). Berlin: Bruno Cassirer.
- Categorías estéticas*. (s.f.). Recuperado el 10 de noviembre de 2014, de www.lobato.mx: http://www.lobato.mx/eea_mod/Categorias.pdf
- Cerbino, M. (abril de 2007). Jóvenes, cuerpos y violencias. *Anaconda, cultura y arte*, 8, 8-19.
- Cerbino, M., Chiriboga, C., & Tutivén, C. (2001). *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociabilidad & género*. Quito: Abya-yala.



- Chávez, M. (1997). *Diccionario de Hebreo Bíblico* (3ª ed.). El Paso, Texas: Mundo Hispano.
- Danto, A. (1995). *El Final del Arte*. Recuperado el 15 de julio de 2014, de El Paseante: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf>
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Donat, J. (1944). *Ontología* (10ª ed.). Barcelona: Herder.
- Echauri, E. (1957). *Diccionario Manual Latino-Español, Español-Latino* (7ª ed.). Barcelona: Spes.
- Echeverría, P. (3 de octubre de 2009). *Los movimientos estudiantiles de 1968 rompieron costumbres y métodos autoritarios*. Recuperado el 15 de noviembre de 2015, de Rebelión: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=92552>
- Eco, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. Recuperado el 21 de octubre de 2014, de <https://historiadelarteuned.files.wordpress.com/>: <https://historiadelarteuned.files.wordpress.com/2011/02/eco-historia-de-la-fealdad-intro.pdf>
- Eco, U. (2008). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- El teatro del absurdo*. (s.f.). Recuperado el 25 de junio de 2016, de La segunda guerra mundial y el arte. Teatro tras la segunda guerra mundial: <http://demzweitenweltkrieg.blogspot.com/p/teatro-tras-la-segunda-guerra-mundial.html>
- Escuela Cuzqueña*. (2005-2008). Recuperado el 12 de julio de 2016, de Portaldearte.cl: <http://www.portaldearte.cl/terminos/escuelacuz.htm>



- Esteves, F. (10 de diciembre de 2010). *Cristo Desnudo: sobre la Desnudez de Jesús en el Arte*. Recuperado el 3 de diciembre de 2015, de Los Mínimos y Máximos de Félix Esteves:
<http://minimosymaximos.blogspot.com/2010/12/cristo-desnudo-sobre-la-desnudez-de.html>
- Estrada Herrero, D. (1988). *Estética*. Barcelona: Herder.
- Exótico*. (2001-2016). Recuperado el 7 de julio de 2016, de Diccionario Etimológico:
<http://etimologias.dechile.net/?exo.tico>
- Farré, L. (1950). *Estética*. Barcelona: Editorial Difusión.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel. Obtenido de
<https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/diccionario-filosofico-f-m.pdf>
- Folch, F. J. (2002). *Símbolos y mitología. Joseph Campbell y las máscaras de Dios*. Recuperado el 15 de noviembre de 2014, de www.cepchile.cl:
http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3172_1383/rev88_folch.pdf
- Foucault, M. (1997 йил septiembre). Heterotopías [Des espaces autres]. *Revista Astrágalo*, 1-9. pdf.
- Foucault, M. (n.d.). *El cuerpo utópico. Las heterotopías. Abstract para oferta de venta*. Retrieved 2014 йил 14-septiembre from
<http://lacentral.com/El+cuerpo+ut%F3pico.+Las+heterotop%EDas/9789506026127>
- Freud, S. (1952). *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet [Obras Completas, en orden cronológico]*. (A. Freud, Ed.) London: Imago Publishing. Obtenido de
<http://freud-online.de/index.php?page=445644700&f=1&i=445644700>
- Givone, S. (2001). *Historia de la estética* (2a ed.). (M. G. Lozano, Trans.) Madrid: Tecnos.
- Gombrich, E. H. (2012). *Arte e ilusión* (segunda ed.). Londres: Phaidon.



- Gracia, D. (1994). Religación y Religión en Zubiri. En M. Fraijó, *Filosofía de la Religión: Estudios y Textos* (pp. 491-512). Madrid: Estudios y Textos, Trotta,.
Obtenido de <http://www.olimon.org/uan/zubiri-garcia.pdf>
- Harmand, C. (noviembre de 2006). *Les fondations du sujet, la névrose et la psychose*. Recuperado el 24 de marzo de 2016, de Groupe d'études Psychanalytiques Interdisciplinaires Université du Québec a Montréal: <http://www.gepi.uqam.ca/liretexte.php?idtexte=0000000022>
- Hebdige, D. (1979). Subculture: the unnatural break. En D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (pp. 130-142). Obtenido de <https://hiphopandscreens.files.wordpress.com/2012/09/hebdige-subcultural-style-130-142.pdf>
- Hegel, G. W. (2007). *Vorlesungen über die Ästhetik [Lecciones sobre la estética]* (Vol. 13). Frankfurt: Suhrkamp. Obtenido de <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>
- Henckmann, W. (2001). Sobre la distinción entre valores estéticos y artísticos. (P. Department, Ed.) *Enrahonar*(32/33), 67-79.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*(26), 85-118.
- Hernández, B., & Martín Prada, J. L. (s.f.). *La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas*. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_06.pdf
- Hodge, S. (2012). *50 cosas que hay que saber sobre arte*. Barcelona: Planeta.
- Juan de Valdés Leal. *Biografía y obra*. (s.f.). Obtenido de Arte España. El portal de la historia del arte: <http://www.arteespana.com/juandevaldesleal.htm>
- Jung, K. G. (1959). *The Archetypes of the Collective Unconscious*. Nueva York: Pantheon Books.
- Jung, K. G., & colaboradores. (1969). *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar.



- Kant, I. (1787). *Kritik der reinen Vernunft*. Obtenido de <https://www.google.es/#q=kritik+der+reinen+vernunft+pdf>
- Kant, I. (1790). *Kritik der Urteilkraft*. Obtenido de <http://www.wissensnavigator.com/documents/kritikderurteilkraft.pdf>
- Kant, I. (2003). *Crítica del Juicio*. (A. García Moreno, & J. Ruvira, Trans.) Madrid: Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1876. Obtenido de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- Kant, I. (2003). *Lo Bello y lo Sublime*. Biblioteca Virtual Universal: Editorial del Cardo.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la Razón Pura*. (M. Caimi, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Colihue. Obtenido de <https://filosinsentido.files.wordpress.com/2013/06/148087652-immanuel-kant-critica-de-la-razon-pura1.pdf>
- Kierkegaard, S. (1844). *Begrebet Angest [El Concepto de la Angustia]*. Recuperado el 30 de mayo de 2016, de SKS · Søren Kierkegaards Skrifter [Escritos de Søren Kierkegaard]. Elektronisk version [versión electrónica] 1.6 © 2012: <http://sks.dk/ba/txt.xml>
- Korstanje, M. (otoño de 2006). El viaje: una crítica al concepto de “no lugares”. *Athenea Digital*, 211-238. Obtenido de <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/53146/61120>
- Kripper, A. (2012). Lacan y el barroco. Hacia una estética de la mirada. *Letra Viva*, Buenos Aires, 2012,. *Verba Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis*(2), 111-113.
- Kropp, G. (1961). *Teoría del Conocimiento*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana.
- Lacan, J. (1973-1974). *Séminaire XXI. Les non-dupes errent [Seminario 21. Los no incautos yerran]*. Obtenido de http://www.valas.fr/IMG/pdf/S21_NON-DUPES--.pdf
- Lefineau, M. (2012). *Tribus Urbanas*. Bogotá: Nobuko.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Marqués, J. V., Mollá, D., & Salcedo, S. (1973). *La sociedad actual*. Barcelona: Salvat.
- Microsoft Corporation. (1993-2000). Arte. En *Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001*.
- Microsoft Corporation. (1993-2000). John Broadus Watson. En *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2001*.
- Microsoft Corporation. (1993-2000). Mayo francés. En *Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001*.
- Microsoft Corporation. (1993-2000). Punk rock. En *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2001*.
- Moffat, C. A. (2003). *The Neo-Gothic Art Manifesto*. Recuperado el 4 de noviembre de 2014, de The Art History Archive - Neo Gothic Art: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/gothic/The-Neo-Gothic-Art-Manifesto.html>
- Montero Pachano, P. C. (2005). Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo. *Revista de Filosofía*, 23(51). Obtenido de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000300004
- Montoya Véliz, J. (2012). *Alexander Baumgarten. De la belleza del pensar a la belleza del arte*. Santiago: Instituto de Estética. Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtenido de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/2947/627960.pdf?sequence=1>
- Mosquera Vallejo, J. (2012). *Pornógrafo*. Cuenca-Ecuador: Grafisum.
- Mosquera Vallejo, J., López, D., & Moscoso, B. (2009). *Taxidermia: como preservar el gusto por el dolor ajeno*. Cuenca-Ecuador: Gráficas Hernández.
- Mosterín, J. (1981). *Grandes temas de la filosofía actual*. Barcelona: Salvat.
- Mukařovský, J. (n.d.). *Signo función y valor: estética y semiótica del arte*. Retrieved 2014 йил 8-septiembre from <http://www.bdigital.unal.edu.co/1543/6/05CAPI04.pdf>



Mukařovský, J. (s.f.). *Signo función y valor: estética y semiótica del arte*.

Recuperado el 28 de febrero de 2014, de

<http://www.bdigital.unal.edu.co/1543/6/05CAPI04.pdf>

n.n. (2010 йил julio). Eduardo Moscoso, artista plástico. (C. Donoso, Ed.) *Revista Anales*, 55, 20-21.

Navarro Alcalá-Zamora, P. J. (1981). *Sociedades, pueblos y culturas*. Barcelona: Salvat.

Oliveras, E. (2006). *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Ortner, S. B. (1993). *La teoría antropológica desde los años sesenta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Otto, R. (1996). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios. [Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen]*. Madrid: Alianza Editorial.

Oxford University Press. (2016). *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Recuperado el 25 de marzo de 2016, de Oxford Learner's Dictionaries: http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/break_1?q=break

Pabón S. de Urbina, J. (2009). *Diccionario Manual Griego clásico – Español* (22ª ed.). Barcelona: VOX.

paint y sus sinónimos - Palabras en Inglés relacionadas con paint _ Woxikon.co. (2016). Recuperado el 21 de junio de 2016, de Woxikon Diccionario Sinónimos: <http://sinonimos.woxikon.co/en/paint>

Paredes Martín, M. (2004). Fenomenología y Ontología. *Azafea. Rev. filos.*(6), 113-138. Obtenido de http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/68857/1/Fenomenologia_y_ontologia.pdf

Platón. (1871). *Obras completas. Fedón* (Vol. V). (P. De Azcárate, Trad.) Madrid: Medina y Navarro. Obtenido de <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05009.pdf>



- Ponce de León, J. M. (1954). *Curso de Filosofía. Vol. III. Metafísica General u Ontología* (2ª ed.). Buenos Aires: Compañía del Divino Maestro.
- Real Academia de la Lengua Española. (2001). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (D.R.A.L.E.)* (22ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Red Nacional de Información Cultural de México. (10 de noviembre de 2015). *May Zindel*. Recuperado el 11 de noviembre de 2015, de May Zindel _ Artistas México _ Sistema de Información Cultural, CONACULTA: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=1837
- Rojas Reyes, C. (2014). *Teoría general de la forma. versión 1.0*. Cuenca-Ecuador: Texto inédito.
- Rojas Reyes, C. (2015). *Estéticas caníbales. Máquinas Formales Estéticas* (Vol. 2). Quito: Texto inédito. pdf.
- Rosenkranz, K. (1853). *Aesthetik des Haesslichen*. pdf.
- Salamandra. (11 de julio de 2009). *Vanitas Vanitatum Omnia Vanitas*. Recuperado el 13 de noviemnbre de 2015, de De Profundis Clamavi: <http://deprofundisclamavisalamandra.blogspot.com/2009/07/vanitas-vanitatum-omnia-vanitas.html>
- Sarti, G. C. (2013). Carne y metal. La representación de lo monstruoso maquínico. En E. Oliveras, *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas* (pp. 17-33). Buenos Aires: emecé.
- Schökel, L. A., & otros. (2009). *Hermenéutica*. Madrid: Arco/Libros.
- Sebastián Yarza, Florencio I. (Dir.). (1983). *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Símbolo*. (2001-2016). Recuperado el 30 de junio de 2016, de Diccionario Etimológico: <http://etimologias.dechile.net/?si.mbolo>
- Stanley, J. W. (2005). *Die gebrochene Tradition. Zur Genese der philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadammers* [La tradición rota. Hacia la génesis de la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer.] Würzburg [Würzburg]: Königshausen & Neumann GmbH. Obtenido de https://books.google.es/books?id=_Px0zclPiH0C&pg=PA90&lpg=PA90&dq=Kant.+Transzendental+bedeutet+jenseits+der+Erfahrung&source=bl&ots=zEFENCHmIK&sig=Z3Xdn3n2u2N8V8zULRnUV1NZlcs&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjbs8LRoLrNAhVIlx4KHZu7C6UQ6AEIwTAH#v=onepage&q=Kant.%20T

Tapia M., D. (s.f.). *Escuela Quiteña*. Recuperado el 10 de julio de 2016, de Academia: http://www.academia.edu/7859049/Escuela_quiten_a

Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas* (7ª ed.). (F. Rodríguez Martín, Trad.) Madrid: Tecnos.

Valverde, J. M. (1982). *La mente de nuestro siglo*. Barcelona: Salvat.

Vázquez, P. (2008 йил mayo-junio). Rock Gótico. (J. G. Montesdeoca, Ed.) *Utopía*(56), 16-19.

Viveros Granja, D. J. (2009). *Estética*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.

WordPress.com. (2008 йил 11-noviembre). *Eduardo Moscoso Arte Extremo*. Retrieved 2014 йил 6-septiembre from <http://eduardomoscoso.wordpress.com/bibliografia/>

Πλάτων [Plátōn] [Platón]. (1903). *Φαίδων [Phaídōn] - Phédon*. (J. Burnet, Editor) Recuperado el 11 de julio de 2016, de Platon. Dialogues [Platón. Diálogos]: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/phedongr.htm>



Notas

¹ En general, la teoría de los signos o semiótica tuvo un gran desarrollo en la época antigua: en los sofistas, en Platón, en Aristóteles, en los estoicos, en los epicúreos y en los escépticos encontramos muchos análisis semióticos y hasta una clara percepción —especialmente visible en los estoicos y escépticos— de la importancia de la semiótica dentro de la filosofía. También en la Edad Media encontramos un considerable desarrollo de los estudios semióticos entre los lógicos, gramáticos especulativos y cultivadores de la llamada *scientia sermocinalis* [ciencia del discurso]. La semiótica ha sido asimismo cultivada en la época moderna por autores como Leibniz y Locke. Este último consideraba la σημειωτική como equivalente a la lógica en tanto que teoría de los signos verbales; es posible que (como propone L. J. Russell) Locke tomara el término de John Wallis (en la edición por este autor de la *Harmónica* de Ptolomeo, Oxford, 1682, donde indica que el vocablo σημειωτικ fue usado por algunos griegos en el sentido de notación musical). (Ferrater Mora, 1994)

² May Zindel realizó sus estudios de Licenciatura en Artes Plásticas en el Art Institute of Chicago (1994) y su maestría en Arte y Estética en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (2005).

Su trabajo está enfocado hacia las artes visuales, como la fotografía, el video, instalaciones, así como al arte objeto y pintura.

Su obra se ha expuesto en museos y galerías de las ciudades de Chicago, Nueva York, Los Ángeles, La Habana, Chilpancingo, Puebla, Cholula, México, Ciudad Victoria, entre otras.

Se hizo acreedora a una mención honorífica en el Concurso Nacional de Fotografía. Mujeres sin violencia, realizado en Ciudad Victoria, Tamps. (2004). Ganó el primer lugar en el IV Encuentro Estatal de Arte Contemporáneo. Galería de Arte Contemporáneo y Diseño (Puebla, 2004). (Red Nacional de Información Cultural de México, 2015)

³ El término «opuesto» puede dilatar su significado de «lo contrario» a «lo contradictorio». La ubicación de «lo contrario» no presenta sesgos de significado entre lo lógico-lingüístico y lo ontológico; empero, es de tener presente que, en cambio, *stricto sensu*, «lo contradictorio» se ubica en el ámbito lógico-lingüístico. Por otra parte, si, *lato sensu*, como es usual, ampliamos el rango del significado al ámbito ontológico, incluso en esta habitual disposición ontológica, lo «opuesto» puede



coexistir con el referente, pero «lo contradictorio» no puede hacerlo; referente y contradictorio se anulan mutuamente. Es de cuidar, pues, su uso según el contexto en el que cada término opera. Esto rige en esta sutil demarcación a la que es menester adherirse para desentrañar este asunto. (Nota del Autor)

⁴ Además, el término se refiere a la segunda venida de Cristo.

⁵ σύνολος [sýnolos].- En tanto que: “todo junto, entero || SUBST. *n.* total, conjunto” (Pabón S. de Urbina, 2009, p. 565).

⁶ Pierre-Félix Bourdieu realizó una labor empírica que enfatiza una crítica de la cultura; en tal línea, indica que la distinción cultural es una dominación encubierta, acuñando para esta el membrete de *complicidad ontológica* entre el campo y el habitus. Sin embargo, tal crítica no cobra carácter de cinismo para referirse a las expresiones de la alta cultura, más bien aboga por la igualdad de acceso a esta. Además, señala: “Pero la sociedad de los artistas no es solo el laboratorio en el que se inventa ese arte de vivir tan particular que es el estilo de vida del artista, dimensión fundamental de la empresa de creación artística. Una de sus principales funciones, y no obstante siempre ignorada, consiste en ser ella misma su propio mercado. Ofrece a las osadías y a las transgresiones que los escritores y los artistas introducen, no solo en sus obras sino también en su existencia, ella misma concebida a su vez como obra de arte, la acogida más favorable, más comprensiva” (Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario, 1995, pp. 94-95)

⁷ Las traducciones entre corchetes son del autor de la presente tesis.

⁸ La traducción del alemán es nuestra.

⁹ Podría considerarse como un hecho muy representativo el así denominado «Mayo francés» (1968) “serie de sucesos que tuvieron lugar en Francia durante el mes de mayo de 1968 y que han sido definidos de forma variada: crisis, revuelta, huelga y revolución. Este último término, no obstante, no se aplica en sentido estricto puesto que la situación política quedó simplemente modificada y no transformada por completo. [...]El movimiento de mayo de 1968 en Francia fue sobre todo una manifestación en contra del régimen gaullista. No constituyó el repudio a la política como tal, sino más bien el rechazo a un estilo tecnocrático de gobierno.” (Microsoft Corporation, 1993-2000) La sentencia de Marcuse y aquella circunstancia: «Seamos realistas, pidamos lo imposible», es propicia para estimular reflexiones a propósito de la situación del significado del arte en aquel momento. El movimiento punk, del cual



se desprenderá el neogótico se forja en aquel momento. “A pesar de los asesinatos y encarcelamientos, así como de la persecución de muchos dirigentes, el movimiento estudiantil de 1968 (sobre todo la década de los años sesenta) fue un corte histórico, un antes y después para analizar los problemas políticos y sociales del país en el siglo XX. La rebelión juvenil actual de los punk, anarquistas, “altermundistas”, ambientalistas, feministas, etcétera, tiene sus orígenes en aquel gran movimiento liberador en el interior de la familia, de la escuela, la iglesia y los partidos políticos.” (Echeverría, 2009) Amén de que “algunos analistas han considerado que en el campo de la plástica el punk representa tan solo la “enésima vuelta de tuerca” del *Pop Art* de *Andy Warhol*” (Microsoft Corporation, 1993-2000) (énfasis añadido)

¹⁰ La traducción del latín es nuestra.

¹¹ Idem.

¹² La traducción del alemán corresponde al autor de la presente tesis.

¹³ No se debe confundir esto que se refiere a las categorías del conocimiento, específicamente, según la *nomenclatura** kantiana respecto de *los conceptos puros del entendimiento o categorías* con lo que atañe a *los juicios analíticos* que son a priori (independientes de la experiencia), necesarios y universales stricto sensu, absolutamente ciertos. (Nota del Autor)

* **nomenclatura.** 2. f. Conjunto de las voces técnicas propias de una disciplina. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española)

¹⁴ Hay que tener cuidado en no confundir estas referencias ateniéndose a las puntualizaciones indicadas, ya que, de no hacerlo, ello veta la comprensión de lo que suelen expresar los estudiosos y comentaristas respecto de este tema. (Nota del Autor)

¹⁵ La traducción del alemán al español es nuestra.

¹⁶ Con respecto a las religiones abrahámicas (judaísmo, cristianismo e islam). (Nota del Autor)

¹⁷ La idea de una propiedad del ente como propiedad trascendental aparece en Aristóteles (*Met.*, F, 2, 1004 b 15) cuando dice que así como ciertos entes, y ciertas propiedades, poseen atributos particulares (como el número posee atributos como el ser impar y par, el ser conmensurable, el ser igual a, etc., y lo sólido, lo inmóvil, etc., poseen atributos particulares), el ente como ente posee asimismo ciertos atributos propios. En principio parece que tales atributos propios del ente como ente sean lo que Platón llamaba “las cosas comunes a todas las cosas”, κοινὰ περὶ πάντων [koinà

perì pàntōn], y lo que se ha llamado "primeros géneros", πρῶτα γένε [prōta géne], "grandes géneros", μέγιστα γένε [mégista géne], es decir, los "géneros supremos de las cosas", *suprema rerum genera* (ser, igualdad, diferencia [alteridad], reposo, movimiento en *Soph.*, 254 D; e igualdad, no igualdad, ser, no ser, impar, par, unidad, número en *Theait.*, 185 A). (Ferrater Mora, 1994, p. 832)

¹⁸ "El estudio de la belleza pertenece a la metafísica. [Esta era la visión escolástica y tomista, F.Q.B.] Bello se identifica en el ser con Bueno. Son los llamados Trascendentales." (Almeida, 2013, p. 27)

¹⁹ "Las relaciones entre fenomenología y ontología constituyen el contenido de una temática ya planteada por Husserl al hilo de su concepción de la lógica como ontología formal y de la ontología de contenido como una pluralidad de ontologías regionales. Antes de introducirnos en el sentido husserliano de esta concepción, imbricado en el contexto de su concepción fenomenológica, así como en el desarrollo de su temática, puede ser conveniente introducir la cuestión general de la relación de la fenomenología hacia la ontología desde la perspectiva en que la discutieron Husserl y Heidegger, en una época de temprano desarrollo de la fenomenología del siglo xx como tal.

Como se sabe, Heidegger se pronunció en más de una ocasión sobre este tema de una manera inequívoca: «No hay ninguna ontología junto a una fenomenología, sino que la ontología científica no es otra cosa que fenomenología» indicaba en 1925. En contraste, se pueden encontrar afirmaciones husserlianas tales como la siguiente: «Pues en sí [*an sich*], y hablaremos de esto, *ontología no es fenomenología*». El hecho de que esta cita de Husserl pertenezca a *Ideas III* —publicado en 1952— no supone una elección arbitraria, que de algún modo tergiverse la discrepancia entre ambos autores con respecto a esta cuestión, puesto que las distintas posiciones de Heidegger y Husserl con relación a la fenomenología fueron conocidas a partir del momento en que Husserl se puso a redactar, en el otoño de 1927, su artículo para la Enciclopedia Británica, que mereció importantes anotaciones por parte de Heidegger." (Paredes Martín, 2004, p. 114)

²⁰ Es de considerar la segunda acepción de: **icono o ícono**.

Del gr. εἰκών, -όνο [e'ikón, -ónos], imagen.

1. m. Representación devota de pincel, o de relieve, usada en las iglesias orientales. En particular se aplica a las tablas pintadas con técnica bizantina, llamadas en Castilla en el siglo XV «tablas de Grecia».



2. **[m.]** Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado. Así, las señales de cruce, badén o curva en las carreteras. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española)

²¹ **Utopía.** Del lat. mod. [latín moderno] *Utopia*, isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto, descrita por Tomás Moro en 1516, y este del gr. οὐ *ou* 'no', τόπος *tópos* 'lugar' y el lat. *-ia* '-ia'.

1. **f.** Plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización.

2. **f.** Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española)

²² **dis-**² Del gr. δυσ- *dys-*.

1. **pref.** Significa 'dificultad' o 'anomalía'. *Dispepsia*, *disnea*, *dislexia*. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española)

²³ El prefijo francés «*sur*» equivale a «*au-dessus*», «*por encima de*»; por ello, la traducción de «*surmodernité*» como «*sobremodenité*» es correcta. Maxi Korstanje, crítico de Marc Auge, confundió «*surmodernité*» con «*submodernité*». (cf. Korstanje, 2006, p. 211)

²⁴ La traducción del francés al español es nuestra.

²⁵ **Hieratismo.**- Perteneciente o relativo a las cosas sagradas. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española)

²⁶ **Break.**- Word Origin. Old English *brekan* (verb), of Germanic origin; related to Dutch *breken* and German *brechen*, from an Indo-European root shared by Latin *frangere* 'to break'.

Origen de la palabra. Inglés antiguo *brekan* (verbo), de origen germánico; relacionada con *breken* del holandés y *brechen* del alemán, de una raíz indo-europea compartida por *frangere* del latín 'to break'.

Este término de la lengua inglesa, en cuanto sustantivo, porta significados como ruptura (smash), pausa (pause), oportunidad (opportunity, chance), recreo (recreation, recess) espacio (space, room), cambio (change), abertura (opening, aperture), comienzo (beginning, start), huida (flight [vuelo], escape), tacada [golpe] (blow), cambio de dirección (turn) y otros. (cf. Oxford University Press, 2016)



Para el tema que nos ocupa, tales puntualizaciones que se concentran en un solo término inglés, permiten precisar la incidencia de un aspecto fundamental en el arte a partir de un “break”; y tal situación calza tanto para el contexto extrínseco en el cual surge la proyección estético-categorial, simbólica y metafórica de la obra de Eduardo Moscoso, como para la constitución intrínseca de sus obras mismas. (Nota del autor)

²⁷ La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁸ **absurdo, da** Del lat. *absurdus*.

1. adj. Contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido. U. t. c. s. [Usado también como sustantivo]

2. adj. Extravagante, irregular.

3. adj. Chocante, contradictorio.

4. m. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española)

²⁹ La traducción del inglés es nuestra.

³⁰ La traducción del inglés es nuestra.

³¹ (latín: Septuaginta, y de este al griego: Σεπταγιντα [Septuaginta])

³² El nombre original parte del hebreo “הֶבְהִל [hěbhěl] 1) Soplo (Isa. 57:13). 2) Vanidad, vaciedad (Ecl. 1:2). 3) Ídolos (2 Rey. 17:15; [...]). — a) *havél havalím* = vanidad de vanidades, es decir, completa vanidad o vaciedad (Ecl. 1:2). b) *jayéi hevló* vida de su vanidad, es decir, su vida vana (Ecl. 6:12).” (Chávez, 1997) Conserva, pues, la implicación del significado original al llegar al nombre signifiante latino, «vanitas» como «vaciedad», cuya primera acepción (antigua), según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es “calidad de vacío”. (Nota del Autor)

³³ Texto original sin tildes y un par de fallas de caracteres. (Nota del Autor)

³⁴ Extracto de entrevista en vivo realizada por el autor de la presente tesis en julio de 2014.

³⁵ En inglés: *away* [*lejos, fuera, ausente*] (Allan, Holmes, & Lundskær-Nielsen, 2005, p. 110)

³⁶ Énfasis añadidos.

³⁷ La traducción del danés es del autor del presente trabajo. Una traducción que está en uso es la siguiente: «La realidad del espíritu se presenta siempre como una forma que incita su posibilidad; pero desaparece tan pronto como él echa mano de ella; es



una nada que solo angustiar puede. Más, no puede, mientras no haga sino mostrarse. El concepto de la angustia no es tratado casi nunca en la Psicología; por eso debo llamar la atención sobre la circunstancia de que es menester distinguirlo bien del miedo y demás estados análogos; estos refiérense siempre a algo determinado, mientras que la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad. Por eso no se encuentra ninguna angustia en lo animal; justamente porque este, en su naturalidad, no está determinado como espíritu.» (Kierkegaard, El Concepto de la Angustia, 1982, pp. 59-60)

No obstante, siendo un párrafo en el que se exponen conceptos fundamentales que requieren la máxima precisión posible, se ha visto la necesidad de realizar una nueva traducción, puesto que, entre otras peculiaridades, esta versión adolece de: *omisión*, como el verbo “see” (ver) (Ferrall & Thorl. Gudm. Repp., 1845, p. 276), en cuanto enfatiza la situación de recepción (el verse tratado); y, *trasgresión*, ya que descuella el nombre danés “*Begreb*, plural: *Begreber*” cuyo significado corresponde a “concepto, plural: conceptos” traducido como “estado, plural: estados”, lo cual extrapola el ámbito de la enunciación original, puesto que: “*estado*” corresponde al ámbito *ontológico*, mientras que “*concepto*” concierne al *gnoseológico* y al *lógico*. (Nota del Autor)

³⁸ Lo que se afirma en danés no es tan explícito ni concreto como lo que se afirma en la traducción en uso, no obstante, precisamente esto enfatiza el hecho de su función metafórica y simbólica.

³⁹ La traducción del danés es del autor del presente trabajo. La siguiente es una traducción en uso: “Cuando la muerte se presenta en su verdadera figura, como el siniestro esqueleto armado con la guadaña, no se la contempla sin espanto; pero si aparece disfrazada, para burlarse de los hombres que creen, ilusos, burlarse de ella, de tal forma que solo el atento observador ve que el desconocido que seduce a todos con su cortesía y a todos los arrastra a la loca algazara del placer sin freno, es la muerte, sobrecoge a aquel un profundo terror. (Kierkegaard, 1982, pp. 118-119)” No obstante, esta presenta algunas imprecisiones, por ello se ha procedido a una nueva traducción que permite referirse con más precisión y seguridad a los nombres, enunciados y argumentaciones en cuanto significantes y a los términos, proposiciones y razonamientos en el orden del significado.

⁴⁰ “Frygt og lignende Begreber” (Kierkegaard, *Begrebet Angest* [El Concepto de la Angustia], 1844)



⁴¹ La traducción del griego clásico es nuestra. Una traducción en uso es la siguiente: “Los hombres ignoran que los verdaderos filósofos no trabajan durante su vida sino para prepararse a la muerte; y siendo esto así, sería ridículo que después de haber proseguido sin tregua este único fin, recelasen y temiesen, cuando se les presenta la muerte.” (Platón, 1871, p. 29)

⁴² Suelen extrapolarse los momentos de la obra “Hamlet” de modo que coincida el famoso monólogo que inicia con “To be or not to be” con el momento en que Hamlet toma en su mano la calavera del bufón y la contempla; en realidad, en la obra original, lo uno y lo otro corresponde a momentos diferentes. (Nota del Autor)

⁴³ Quinto Septimio Florente Tertuliano (ca. 160 – ca. 220) en su obra *De Carne Christi* [Sobre la Carne de Cristo] V, 4 (ca. 203-206) expone este enunciado «..., *prorsus credibile est, quia ineptum est*» [...], es verosímil (componente gnoseológico) precisamente, porque no está bien dispuesto para nada (componente ontológico)]; más divulgada es su paráfrasis: «*Credo quia absurdum*» [*Creo, puesto que es absurdo*]. Se exhortaba a que la convicción (componente gnoseológico) respecto de los dogmas cristianos fuese tanto mayor cuanto menos comprensibles sean estos para la razón (componente gnoseológico). Sin embargo, la construcción conceptual original presenta un sesgo (lógico) de lo gnoseológico a lo ontológico que no concuerda con tal interpretación de una relación gnoseológica directa, no sesgada. (La nota y las traducciones del latín son nuestras)

⁴⁴ **Cristería.-** el término es de uso común para referirse al género de producción escultórica de las representaciones de Cristo, pese a que no figura en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua española. (Nota del Autor)

⁴⁵ La escritura en caracteres griegos es un añadido nuestro.